

جميل أن يكون للثقافة عيد ، وما أجمل أن يكون هذا العيد مستمرا على مدار عام كامل، فمشروع العواصم الثقافية الذي طرحته اليونسكو خلال السنوات الماضية، وتبنته المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، جاء بمثابة طوق النجاة للحركة الثقافية في وطننا العربي، بعدها انحسر الاهتمام بكل ما هو ثقافي، وبدلا من أن يكون الإعلام في خدمة العمل الثقافي، أصبح العمل الثقافي خادما للآلة الإعلامية الرسمية.

وتقدمت مختلف قطاعات العمل في مجتمعاتنا من حيث الأولوية على قطاع الثقافة، وإذا شحت الموازنات فأول قطاع يجار عليه هو قطاع الثقافة، وآخر قطاع يحظى باهتمام المسؤولين الماليين في مجتمعاتنا هو قطاع الثقافة، من هنا جاء مشروع اليونسكو في اختيار عاصمة ثقافية كل عام، خاصة في مناطق الدول النامية فرصة ذهبية لتسليط الضوء على أهمية الثقافة، ودورها الخطير في بناء المجتمع، وخاصة لدى المسؤولين الرسميين، وكسب رأى عام متعاطف مع العمل الثقافي إضافة إلى تحريك النشاط الثقافي وتفعيله خلال هذا العام.

ومع إطلالة هذا العام 2001 يحتفي العرب بالكويت عاصمة للثقافة العربية، وهي كانت دائما عاصمة للثقافة العربية، فقد أولت اهتماما لا حدود له بالعمل الثقافي العربي، وأطلقت مجموعة من الإصدارات الثقافية القيمة من أرض الكويت، لكي تصل إلى يد القارئ العربي في كل مكان وبأسعار زهيدة في متناول الجميع، واحتضنت

الكويت. عاصمة

الثقافة العربية

د. خالد عبد اللطيف رمضان

http://Archivebeta.Sakhiit.com

مجموعة من المؤتمرات والندوات الثقافية والفكرية الكبرى، خدمة للعمل الثقافي العربي، وهي في عملها هذا تقدم خدمات ثقافية خالصة من أي غرض سياسي، فلم يعرف يوما عن الكويت توجيهها لنتاجاتها الفكرية والثقافية لأي هدف سياسي، وهذا ما يحسبه معظم المثقفين العرب للكويت.

واليوم ونحن نحتفي بالكويت عاصمة للثقافة العربية علينا أن نقيم مسيرتنا الثقافية فنعزز إيجابياتها وندعمها ونتلافى سلبياتها ونواحي القصور فيها.

من الطبيعي أن العمل الثقافي الذي واكب تأسيس الدولة الحديثة في بداية الستينات من القرن العشرين، قد تعرض لعدة متغيرات خلال مسيرته، وحمل بعض الأمراض التي تعاني منها الإدارة الحكومية، باعتبار أن العمل الثقافي يقع تحت المظلة الرسمية، ويأتي الاحتفال بالكويت عاصمة للثقافة العربية، فرصة ذهبية لمراجعة الكثير من آليات العمل الثقافي، وإعادة النظر في هيكل الجهاز الإداري المسؤول عن العمل الثقافي، لتطويره حتى يكون نموذجا وقدوة لباقي الأجهزة الحكومية.

كما أنها مناسبة مثالية لصيانة المرافق الثقافية وترميمها، وإنشاء مرافق ثقافية جديدة تواكب التوسع الديموغرافي، وحركة العصر التي تسير دوما إلى الأمام.

ونتطلع إلى تشكيلة من الأنشطة الثقافية المحلية، تحرك السكون وتستفز الجمهور للحضور والمتابعة والتذوق حتى يكون عاما للثقافة الحقيقية، لا الاحتفالية الإعلامية.

ذكرى هاشم السبي

نتُ ضوءه الإيجابي

• بقلم: فيصل السعد

عندما نفقد عزيزا نجد أنفسنا
منهمكين بين آونة وأخرى في
بعثرة تراب تأريخه باحثين عن
إيجابياته في هذا الجانب
الحياتي أو ذاك. لأننا نؤمن تماما
إن سلوك الإنسان لا يمكن أن
يستمر على وتيرة واحدة. بل
لابد أن تظهر إيجابية هنا
وسلبية هناك. ومن نعم الله أن
بعد وفاة العزيز لا تأتلق في
أذهان محبيه إلا إيجابياته من
أجل إحيائه ثانية في الأذهان
وابقاء ذكراه مستمرة.

وهناك من تطغى إيجابياتهم
على سلبياتهم لذلك نجد ذكرى
طيبتهم تلف أجواءهم بوشاح
الحزن الذي يبعد الأفواه أحيانا
عن النطق باسم الفقيد.

وقد جاء هذا الإغراق الحزني من أننا نعيش اليوم ندرة طبيين، من هنا لا بد أن نلتفت بين آونة وأخرى إلى ذواتنا من أجل أن نبتعد عن الدروب القريبة من النفاق والكذب والمحابة، لأن الطيبة المغربية تشتت علىنا الابتعاد عن هذه الصفات التي قد يفرضها المجتمع القاسي أحيانا.

ورغم أن غيوم المحبة واحدة إلا أنها تختلف بثقل حبات مطرها بين رخة وأخرى، إذن المحبين يعيشون قوة حب لا إرادية يفرزها القلب دون مراجعة للعقل وقوة الفرز هذه تختلف بين المحبين وهي شبيهة بطبغات أصابع الإنسان لا يمكن أن تتشابه بين اثنين. لذلك ليس بالضرورة أن حزني مطابق لحزن زيد أو عمر. فلكل حزنه نتيجة إفران ما تحويه الأعماق من هذا الصديق أو ذاك.

ومات هاشم السبتي ليس بفرما في أعماقي من حزن منذ زمن وهو يبحث له عن سبب للبكاء. ولكن صوت أبي مناف شجعه على الصراخ بأعلى صوته لسببين، الأول؛ إنه كان منذ زمن يتوق للبكاء والسبب الأعظم أنه تمنى الصراخ لأنه فقد العزيز الذي يحبه أخا وصديقا ومرفقا، أجل تمنى حزني الصراخ لأنه فقد كاتم أسراري.

كان هاشم السبتي إنائي الذي يستوعب كل أسراري، ويجيد غلقه خوفا من أن يشمه الآخرون. إنه وفي بشكل يشجعك أحيانا على كرهه! عندما تجد نفسك عاجزا على

التمثل به كقدوة لك. لقد وضع تراب الكويت على رأسه وأخذ يدور به في مقرات وصحف ومقاهي ومنتديات ورؤابط العالم العربي معلنا أن في بلده الحب الذي يبحث عنه الآخرون، الكتاب، التعاون الثقافي، وكانت علاقاته خارج الكويت قد أكدت وفاءه وحبه لترابه.

ولاشك أنه كان داخل الكويت يمارس حبا ووفاء لأبناء «ديرتة» والعرب الذين يقاسمونهم العمل عليها.

وأدركت أن هذا التكوين جاءه نتيجة قراءات مستمرة لثقافات عدة، وهذه القراءات منحتهم فهما جديدا للحياة والانتماء والوفاء والموت في سبيل الوطن.

عاشرت هاشم السبتي خمسة وثلاثين سنة ولا أنكر أنه اختلف معي خلافا أدى إلى قطيعة حتى ولو ليوم واحد، وكان لا يخجله عدم معرفة الشيء، لذلك نجده كثير الأسئلة وأيضا كثير الاستعداد لمن يود أن يسأل.

دخل بيتي واعتبر أبنائي «عمو هاشم» واحدا من أفراد العائلة وعرفنا أكلته المفضلة ومقدار السكر في قدح شايه بحيث أصبح يصل إليه كل شيء دونما طلب منه.

لقد قدم للكويت العديد من الخطوات المخلصة فهو ثاني مدير لمعرض الكتاب، ومارس هذه المهمة لسنوات عديدة جعلته قريبا من دور النشر العربية، بل وأصبح أكثر قربا من الكتاب الذي منحه ثقافة أكثر،

جعلته إيجابي العطاء في التأليف، حيث ألف العديد من الكتب الثقافية التي أكدت قدرته على العطاء الإيجابي، إضافة إلى أنه مارس كتابة الشعر وأجاد اصطياذ اللحظة الشعرية حين تزوره.

إيه أيها الطيب:

لقد مارست ما يمارسه المثقف في علاقاتك ونتاجك بحيث إنك استطعت أن تُجبر إصبعنا على الارتفاع والإشارة إليك كذهن معطاء رائع.

وها أنا أرفع إصبعي مشيرا إلى قبرك ولكن.. لا أدري ماذا أقول.. فأنت بالنسبة إلي الوفي المخلص المعطاء عاشق الشعور والأدب والثقافة والموسيقى والأصوات الغنائية و... أنت بالنسبة إلي العاشق للحياة الحلم.. ولكنك رحلت وتركتني بلا رفيق أبته أوجاعي وهمومي وأحزائي التي تزورني وترحل لتترك مكانها لأحزان أخرى جديدة.

إيه أيها الأصدقاء:

دعونا نجمع إيجابيات من نحب ونسن منها دستوراً يساعدنا على تنظيف صدورنا من كره الآخرين ونستبدله بالحب الذي نجد فيه العطاء المشجع على التقدم والتطور

إذ إن هذا المنطلق يقود إلى عطاءات أكثر رحابة في إيجابياتها. ونحن - الذين نبحت عن مستقبل أفضل - بحاجة ماسة إلى هذه الرحابة.

وإذا كان ما يُقَرُّ الآن صعباً بل ويقود إلى الضحك فإن الاستمرار في تطبيقه يعطينا ألف هاشم إيجابي، ويشجعنا على مراجعة تواريخ من فقدنا لدون إيجابياتهم ونحاول تحويلها إلى نسيج ذهني لارتدائها، وذلك من أجل التأكد من أن كل الإيجابيات الحياتية متوافرة في أذهاننا ولكننا أهملناها لأسباب عدة.

أعود إليك أيها العزيز هاشم لأطلب منك أن تغفو مطمئناً ما دام هناك من سيذكرك أديبا وصديقا ومحبا لهذا التراب، لقد دثرنا «زوجتي وأنا» قبل أن تودعنا بساعات، وكان هذا الدثار الأخير الذي كان مصحوباً بقبلتي لرأسك، وكنت أدرك أن هذه لحظة الوداع الأخيرة لأن عالمك أشعرنا بإغلاق بابك الحياتي، فبكيت بحرقه المحب الذي فقد من يعشق.

نم أيها المحب وإذا كنا «زوجتي وأنا» قد دثرنا الدثار الأخير فإن محبيك سيمنحونك الدثار الأكثر دفئاً ومحبة.

في مفهوم

العدوانية الانسانية

• أ.د. علي أسعد وطفة

أستاذ علم الاجتماع التربوي

في جامعتي الكويت ودمشق

<http://archive.veba.sakur.com>

في أصل العدوانية يكمن فيض
أسرار لا يتناهى تنوعه ولا ينقطع
تدفقه. وفي البحث عن خفايا هذه
القضية وأسرارها يشد علماء النفس
الرحال، ويعقد علماء الاجتماع العزم.
فالعدوانية حقيقة تسجل حضورها
في وجدان الأشياء في اتجاهي
التنوع والامتداد. وهي إذ ذاك
تقتضي رؤية شمولية تنتظم فيها
التصورات وتأخذ مسارها في نسق
فلسفي محدد. فحقيقة العدوان
والعنف لا تقبل التجزئة والتصريف
ومن هنا فإن التفسيرات الأحادية
الجانب تنأى عن القصد وتضعف عن
اللاحق بالغاية المعرفية لخفايا هذه

التي تستجلي الطابع السيكولوجي لمثل هذه الحقيقة الوجودية. وفي هذا المستوى يمكن القول إن الدراسات النفسية النقدية التي أجريت حول هذه الظاهرة مازالت في طور الندرة، ويأتي ذلك تعبيراً عن صعوبة البحث النقدي في هذه القضية وخطورته. وإذا كانت العدوانية تشكل مرضاً من أمراض العصر، وداء يلم بأطراف الحياة التربوية المعاصرة في خضم عصر يختنق بتطوراتها الذاتية، فإن الكشف العلمي المتنامي عن قانونية هذه الظاهرة في مستوياتها المختلفة يشكل ضرورة تربوية لازمة تفرض نفسها في مختلف جوانب الحياة وتجلياتها.

وتعد ظاهرة العنف اليوم من أكثر الظواهر الإنسانية التي يغلفها الغموض والضبابية، وهي تشكل في الوقت نفسه واحدة من أهم التحديات التي واجهت العقل الإنساني وتواجهه في سعيه الدائم للكشف عن ماهية الظواهر ورصد معطياتها واستجلاء هويتها. وعلى الرغم من الجهود الكبرى التي سطرها العقل الإنساني في ميدان الكشف عن أصول العنف والعدوانية ومظاهرها، فإن حصاد هذه الجهود مازال في طوره الأول، ومازال العنف يطرح نفسه كإشكالية فلسفية واجتماعية في قلب الحياة الإنسانية المعاصرة.

الأصل الاشتقاقي: ظهرت الكلمة الفرنسية الدالة على العدوان Agres-sion في القرن الرابع عشر، وفي اللغة الإنجليزية يلاحظ أن كلمة

الظاهرة وكونية أسرارها. وفي نسق هذا القصد فإن الكشف عن ماهية هذه الظاهرة وجوهرها أمر يتجاوز حدود القناطر والتخوم العلمية المعروفة. فالعنف ليس حقيقة سوسيولوجية أو نفسية أو بيولوجية فحسب إنه حقيقة تتكون من هذه الأبعاد وتتجاوزها في الآن الواحد.

فالعدوانية، تأخذ بأبعادها المختلفة صورة مشفرة لتكوينات نفسية واجتماعية بالغة التنوع، وبالتالي فإن هذه الصورة بما تنطوي عليه من رموز خفية تتحدى الجهود العلمية، وتطرح نفسها رهانا علميا يشد العقل الإنساني في طلبه. ويضاف إلى هذا كله طابع التغير الدائم في طبيعة الأشياء الذي يجعل من اللحاق بالحقيقة الغامضة لهذه الظاهرة أمراً في غاية الصعوبة. وإذا كانت الحقيقة المطلقة أمراً يتنافى مع منطق الروح العلمية فإنه يترتب على العارفين أن يقلصوا المسافة بين الأوهام والحقيقة إلى أبعد حد ممكن، وأن يعملوا على تحطيم أسرار الأشياء وخفايا الظواهر بصورة مستمرة. وانطلاقاً من هذه الروح العلمية يأتي البحث الدائم عن حقيقة العنف وماهية العدوان وذلك لما لهذه الظاهرة من أهمية كونية في عالم الإنسان القديم والمعاصر.

وإذا كان البعد الاجتماعي للعنف قد أخذ صورته على نحو علمي متبصر، فإن حقيقة هذا العنف مازالت في أطوارها الجنينية في مستوى علم النفس، ومازال هذا الجانب يحتاج إلى مزيد من الجهود

على مبدأ الصراع فالعدوانية يمكن أن تكون شيئاً آخر غير الهجوم. وكما يتضح يركز القاموس هنا البعد الأخلاقي والقانوني لكلمة العدوان. وتأسيساً على ذلك يمكن القول إن بعض النشاطات تأخذ طابعاً عدوانياً مثل إحداث ضجة ما. وهذا بالضرورة يعني أن العدوان يتحدد وفقاً للمعايير المستخدمة والدلالة الشخصية لمن يحدده. فهناك من ينظر إلى المدرس الذي يتسبب لطلابه بالإخفاق، أثناء الامتحان، بأنه عدواني، وبالتالي فإنه يمكن أن نلمس الطابع العدواني للمدرسين إزاء النظام التربوي عندما يعطي هؤلاء درجات امتحانية مرضية لجميع الطلاب. وتأسيساً على هذا التحليل يمكن القول إن تحديد معنى العدوانية ومدى حضور هذه النزعة في السلوك أمر لا يسهل تحقيقه.

لقد شكل تعريف العدوانية مهمة أساسية من مهام رجال القانون والقضاء. واستجابة لأهمية هذه القضية حاولت هيئة محكمة نوريجبيرج مقارنة المفهوم وتقديم تعريف للعدوانية ولكنها لم تستطع أن تحقق نجاحاً كبيراً في ذلك ولم تصل إلى حل مناسب.

ويمكن هنا الإشارة إلى العمل الضخم لمؤلفه أرونو Aroneanu والذي يشتمل على أعمال اللجنة التنظيمية للأمم المتحدة المكلفة بإيجاد تعريف للعدوانية في مجال القانون الدولي. والمسألة هنا تجسد قضية مهمة تتعلق بشروط تحديد مفهوم الجريمة الدولية وذلك لبناء قانون

عدوان Aggression قد ظهرت في القرن السابع عشر تحت تأثير اللغة الفرنسية. ويتضح من خلال القاموس الإنجليزي The Oxford's English Dictionary أن الاستخدام الأول لكلمة Aggressiveness بدأ في عام 1859، وذلك في مرحلة الصراع بين أوروبا والثورة الفرنسية التي وصفت بالعدوانية. ونلاحظ الشيء نفسه أيضاً في اللغة الألمانية فمفهوم العدوان Aggression والعدوانية Aggressivité حديثا العهد، إذ يلاحظ غياب هذين المفهومين في أكثرية المعاجم اللغوية الألمانية.

هذا ويبين التقصي اللغوي لكلمة اعتدى الفرنسية Agresser أنها مشتقة من اللاتينية (Adgradi) التي تعني: يسير نحو، أو يسير ضد، يباشِر. ومع ذلك فإن المعنى الاشتقاقي لا يكفي أبداً لتحديد معنى المفهوم ولا بد من اعتبار التوظيفات اللغوية الجارية للمفهوم والتجارب المعاشة التي يمكن إرجاع المفهوم إليها.

ومن أجل تطوير ملامح هذه الإشكالية يمكن لنا أن نستعرض الموقف المعجمي من مفهوم العدوانية، ويمكن استعراض موقف القاموس الفرنسي Littré الذي قارب هذا المفهوم وقدم بعض التحديدات الخاصة للفصل بين مفهوم العدوان Aggression ومفهوم الهجوم At-taque. يبين القاموس أن كلمة هجوم تنطوي على فكرة المعركة، وهو صراع يبدأ من جهة واحدة. ولكن كلمة Aggression (العدوان) تنطوي

وحديثاً يمكن الإشارة إلى تعريف سيلج H. selg في كتابه المهم تشخيص العدوانية Diagnostic de l'agressivité والذي يأخذ فيه الاتجاه نفسه وذلك حين يعلن أن العدوانية هي الفعل الذي يطلق النزعات المدمرة ضد كيان ما أو شيء ما.

لنتحرى الأمر في النهاية عند بعض المحللين النفسانيين. يعرف دانيال لاكاش Daniel Lagache في مقالة له عن العدوانية عام 1960 العدوان بأنه «فعل هدفه التدمير الكلي أو الجزئي الأدبي أو الصوري لموضوع ما» (5). أما العدوانية Agres-sivité فهي بالنسبة إلى العدوان كالحالة الكونية بالنسبة للفعل.

ويعرف كل من لابلاش Lapla- lanche وبونتاليك Pontalic في قاموسيهما «مفردات التحليل النفسي» "Vocabulaire de la psychanalyse" أن العدوانية «نزعة أو مجموعة نزعات تنتظم في سلوك حقيقي أو هوامي يؤدي إلى تدمير الآخر وإيذائه ومعارضته وإهماله» (6).

ويجري الاتفاق بين المفكرين على التمييز بين مفهومي العدوان Agres-sion والعدوانية Agressivité، فالمفهوم الأول يشير إلى فعل واقعي، بينما يشير الثاني إلى نزعة عدوانية. ولأن الأمر يتعلق بتحديد دقيق لكل من المفهومين يمكن أن نلاحظ وجود اختلافات في التشديد أو في التصور الخاص بهما.

لا تبدو لنا هذه التعريفات التي سقناها حتى هذه اللحظة كافية، وذلك

جزائري دولي. ومن هذا المنطلق استطاع أعضاء اللجنة الحقوقيون التمييز بين أشكال متعددة للعدوان ولا سيما العدوان غير المباشر (على سبيل المثال: التهديد باستخدام القوة أو تعزيز بعض الحركات السياسية). ولقد أشار بعض أعضاء اللجنة إلى أن العدوان يمكن أن يتم عن طريق الإهمال أو التجاهل. وبعد سبع سنوات من الجدل والبحث (من 1950 حتى 1957) لم يستطع الخبراء الوصول إلى تعريف دقيق يشمل مختلف جوانب المفهوم وتتنظم فيه آراء جميع المتخصصين: ويختتم أرونو Aroneanu في خاتمة هذا الكتاب الضخم الذي يتألف من 400 صفحة قائلاً: كيف يمكن لنا أن نعرف العدوان؟ ويجب أن الشخص الذي نطلب منه تعريف الفيل سيجب: لا أستطيع أن أعرفه ولكنني أعرف أنه شيء ضخم (1).

لنذهب الآن باتجاه علماء النفس لنرى ما إذا كان لديهم اتفاق حول تعريف العدوان. يشار في هذا السياق إلى كل من دولاير Dollard وميلر Miller في كتابهما المشهور الإحباط والعدوان Frustration and aggression (2). عرفا العنف بأنه «فعل هدفه إيقاع الأذى والضرر بكيان ما» (3). ويمكن أن نجد هذا التصور المجانس عند أرنولد بوس arnald Buss الذي يتجنب أن يتحدث عن هدف أو غاية حيث يعرف العدوان أنه استجابة تطلق العنان لمتغيرات مؤذية موجهة ضد شخص آخر، ويعرفها في مساق آخر بأنها عادة الهجوم (4).

أفعال تهدف إلى التدمير دون أن تكون أفعالا عدوانية. ومن هذا القبيل عندما يتم حرق الأوراق القديمة التي فقدت قيمتها. وكما ذكرنا منذ قليل فإن بعض السلوك الذي يبدو عدوانيا لا يتضمن نية التدمير أو إحداث ألم للآخرين.

وهنا لا يمكن لنا بسهولة أن نفصل بين العدوانية ومحرضاتها من جهة، وبين الأشكال الأخرى للسلوك من جهة أخرى، إذ يمكن للفرد أن يكون عدوانيا بطرق مختلفة، حيث تأخذ هذه السلوكيات العدوانية أشكالا مختلفة بدءا من نسيان موعد ما، أو رفض مساعدة، أو القيام بفعل السرقة، حتى إلى حد قتل الآخرين. ومن جهة أخرى فإن السلوك نفسه الذي يوصف بأنه عدواني يمكن أن يكشف عن غايات مختلفة جدا مثل: الانتقام، أو إبعاد أحد المنافسين، أو تعويض مشاعر العدوانية، أو إبعاد أحد الشهود المزعجين وحماية النفس، أو الدفاع عن الوطن.. إلخ. وحتى عندما تكون النتيجة الوضعية واحدة يمكن الإشارة إلى عمليات نفسية متميزة وفقا للأشخاص والظروف. وذلك كله يعني أنه لا يمكن إعطاء تعريف واضح ودقيق لمفهوم العدوان والعدوانية، وهي مفاهيم تنطوي على سمات خادعة. ولن يدهشنا بعد ذلك كله أن نجد بعض علماء النفس الذين يتمنعون عن إعطاء تعريف محدد للعدوانية.

كتب جونسون R. Johnson، وهو من كبار الباحثين الذي عرف بإنتاجه الكبير والنوعي حول هذه المسألة

باستثناء تعريف لابانش وبونتاليك. وفي هذا الخصوص فإننا لا نلاحظ مثل هذا التماسك في تعريف بوس Buss، إذ كيف يمكن الحديث عن عدوان دون نية في العدوان؟ فالفعل الذي يتم سهوا أو اتفاقا - على الأقل إذا لم يكن فعلا ناقصا بالمعنى الفرويدي - ليس عدوانا بل هو حادث. فالتربيت على ظهر شخص ما يبدو أمرا عدوانيا أو فعلا تودديا وذلك وفقا لنية الشخص الذي يقوم بالفعل، ووفقا لدرجة العلاقة التي تربط بين الشخصين، أو وفقا للوسط الاجتماعي الذي يعيشان فيه. فالتأثير الناجم عن فعل ما لا يعد كافيا لتحديد هوية الفعل إذ لا يمكن أبدا الاستغناء عن العودة إلى المحرض أو السبب.

على الرغم من انتماء كل من سيلج Selg ودولار Dollard إلى المدرسة السلوكية فإنهما لا يستطيعان الاستغناء عن مفهوم الغاية والهدف في تناولهما لمسألة العدوانية. وعلى الرغم من أهمية ما ذهب إليه في هذا المسار فإننا لا نستطيع أن نكتفي بتعريفهما وذلك لأن حالات العدوان لا تهدف جميعها إلى التدمير. فالأب المتعب الذي يرسل ابنه إلى صالة اللعب لا يعبر عن نزعة عدوانية مدمرة، فسلوكه يهدف فقط إلى المحافظة على هدوئه وإكراه المتطفلين على الخروج من المكان. ومع ذلك يمكن تقويم سلوكه بأنه عدواني بالمعنى الخاص للكلمة.

ولا يبدو لنا أيضا أن تعريف لكاكش Lagache كاملا أيضا. فهناك

على إدراك الفاعل أيضا. فالمعنى المعيش غالبا ما يكون شموليا، وغني عن البيان أن الدلالة الواضحة يمكنها أن تتعارض كليا أو جزئيا مع الغاية الخفية للسلوك. إذ لا يمكن أن نصدق الأحاديث والمظاهر العدوانية المرئية للعدوان والحب، فالسلوك الودي قد يخفي أحيانا مشاعر عدوانية. وكما سنرى لاحقا يمكن للسلوك العدواني لفرد ما أن يكون مجرد دفاع عن حبه الخاص. ويجب علينا هنا أن نأخذ بعين الاعتبار الغايات الشعورية، والغايات التي تتسلط على الفرد دون علم منه (لا شعورية).

في النهاية لا بد أن نتساءل عن المعنى الخاص لمفهوم الغاية من العدوانية؟ إنه بالضرورة نوع من الحماية للذات أو امتدادها، وهي إجراء يتم بالتعارض مع الوسط الذي يوجد فيه الفرد. فالعدوانية بالتعريف هنا هي استعداد يهدف إلى تحقيق الحماية وتأكيد الذات وذلك في مواجهة أحد ما أو شيء ما. وهنا يمكننا أن نميز بين فئتين من العدوانية: العدوانية الدفاعية وهي التي تعمل على المحافظة على الذات وخصوصياتها، ثم فئة العدوانية الهجومية وهي عدوانية أكثر نرجسية.

فالعدوانية تمارس بطرق مختلفة، وتؤدي مشاعر مختلفة أيضا (حب القتال - الغضب - والأسف - وغياب الخوف) وفي كل الحالات والأحوال فإن العدوانية تتضمن معارضة إن لم تتضمن نوعا من الحقد والضعف، ومع ذلك يمكن الاستناد دائما إلى

يقول: «لا يوجد هناك أبدا أي نوع من السلوك لا يمكن أن يعد سلوكا عدوانيا، ولا توجد أيضا عملية سيكولوجية واحدة ممثلة للعدوان». وهذا هو الشيء الأكثر أهمية في مسألة العدوان، حيث يقتضي الأمر أن يعمل الباحث على إدراك العدوان وتحليله في مستويات عديدة (7). ويضيف جونسون وهو مختص في علم نفس الحيوان إن هذه الحالة قابلة للملاحظة التجريبية. فالباحث العلمي يمكنه في الواقع أن يكتفي بتقديم تعريفات إجرائية، وهي تعريفات تتصل بسلوكات محددة وقابلة للصياغة الكمية مثل: الهجمات أو الزمن الكموني لهجوم ما.

ومن جانبنا نحن فإننا نعتقد مع ذلك كله بوجود رغبة كبيرة في الوصول إلى تصور يسمح بفهم أفضل لتجربة العدوانية المعاشة. لنحاول في البداية أن نعرف السلوك، ما السلوك؟ إنه طريقة في الوجود أو ردود فعل فاعل ما في حالة ما. والسلوك يتطلب اتجاهات وإجراءات غائية، وذلك مهما تكون التغيرات التي تتعرض لها هذه المفاهيم بدءا من التحليل النفسي إلى مختلف التقصيات الفلسفية المعاصرة. وهذا الاقتراح مشروع حتى فيما يتعلق بانفجارات الغضب وغضب التدمير (الأعمى)، والمهم هنا هو أن نتساءل بخصوص العدوانية كالتالي: من هو العدواني؟ بالقياس إلى من؟ ولماذا؟

إذ لا يمكن للملاحظ إدراك دلالة سلوك ما دفعة واحدة، وينسحب ذلك

نعتقد أن العدوانية هنا ليست مشروعة إلا إذا كانت النظرة أو الاهتمام يتجهان بشكل معارض «التوجه ضد» ذلك على حساب الآخر.

تأخذ هذه الملاحظات أيضا أهمية مشروعة بالنسبة إلى ستور A. Storr (1968)، وذلك عندما يعلن أن العمل الذهني يوجد في علاقة مع القدرة على العدوان. وهو يستند هنا إلى تعابير مستخدمة في التفكير والمناقشة مثل: «يتصدى لمشكلة (s'attaquer à un problème) الانتصار على مشكلة وهذه المفاهيم ليست حججا مقنعة بالتأكيد. وهنا يمكن لنا التساؤل لماذا لا ينظر إلى عملية التنفس بوصفها عدوانا لأنها تتضمن استنشاق الهواء وطرحه؟

وإزاء هذه الإشكاليات التي يطرحها المفهوم تتبدى ضرورة بناء تعريف محدد له وليس من السهل مع ذلك أن نستنتج سريعا السمة العدوانية عن غير العدوانية في واقع الممارسة الحقيقية.

فالسلوك الواحد لا يعبر عن غاية واحدة، فكل سلوك بالضرورة غاية كما يعتقد فرويد وهذه نقطة يتفق عليها المؤرخون وعلماء النفس كليا: لا توجد هناك دلالة وحيدة للأحداث ولا يوجد هناك سلوك يمثل اتجاها وحيدا. فالذهاني هو الوحيد الذي يعتقد بقدرته على كشف الخلفية المطلقة للأشياء. إن مبدأ تعدد المعاني الخاص بكل فعل لا يعني استحالة بناء اتجاهات رئيسية محورية. ويجب الاحتراس من الاستنتاج

الاشتقاق اللغوي للكلمة والاعتماد على المعنى الواضح لها وذلك دون التركيز على مضامين التعارض. ونحن نفضل هنا وفي هذا السياق الحديث عن النشاط والاستقصاء والكشف والعنف والتأكيد على الذات وذلك وفقا للحالات، وأن نبتعد إلى حد ما عن استخدام مفهوم العنف نفسه. ومن أجل استجلاء هذه المفاهيم بشكل أفضل لنحاول أن نعود إلى الأشياء نفسها.

فالشاب الذي يسدد جيدا ويضرب الكرة في المرمى بدقة ليس عدوانيا. ولكن هذا السلوك في كليته ليس تعبيراً عن الذات فحسب بل هو فعل قد يتم على حساب الآخر. ولكن يمكن القول إن هذا الفتى يؤكد نفسه بفضل لعبة الكرة. ونحن لا نستطيع أن نقوم سلوكه على أنه عدواني ما لم يدفع زملاءه من أجل احتكار الكرة بمفرده ليسجل أهدافا خاصة به. وهذا ينسحب على أي ردود فعل دفاعية لأنها غير عدوانية، فالفعل العدواني لا يتم إلا عندما يتصرف الشخص بضرورة تنطوي على مضمون حاق.

ويمكن في هذا السياق أن نستعرض رؤية جان بول سارتر J. P. Sartre التي تطرح تحليلا أخذا طابع العنف في النظرة. فالاهتمام الذي يوليه الشريك لشريكه قد يأخذ طابعا تطفليا جارحا، ولكن بعض النظرات يعبر عن مودة وانفتاح واستفهام بعيدا عن الامتهان العدواني. فالنظرة والاهتمام الإدراكي تعنيان «التوجه نحو» ولكننا

مزعوم وبشكل مسبق. وإذا كان صحيحا أن لكل سلوك هامشا غير شخصي أو عام، فإنه لمن المناسب ومع ذلك أن ننظر إلى الأمر بروية وتمعن.

ويمكن لنا في هذا السياق وعلى عجالة أن نحدد بعض المفاهيم التي توجد في إطار علاقة مع مفهوم العدوانية ولكنها مع ذلك لا تشكل مفاهيم مرادفة لها.

فالكرهية La haine هو إحساس يدفع إلى إيذاء الآخر أو بالأحرى تدميره. ويعرفها بول روبيرت Paul Robert بأنها:

1- إحساس عنيف يدفع المرء إلى الرغبة في إيذاء أحد ما والحصول على السعادة عبر إنزال الأذى بالآخر.
2- هي بغض شديد ونفور من شيء ما.

فالكرهية تتضمن بعدا عدوانيا ومع ذلك فهي ليست واضحة. فالإنسان قد يمارس عملا عدوانيا ضد آخر، دون أن تكون لديه مشاعر كراهية ضده أي بمعنى أنه لا يرغب في نهاية الأمر أن يسبب له الشقاء أو الزوال. وهذا المفهوم يجب ألا يستخدم إلا إذا كانت هناك نية في إزالة الآخر أو على الأقل في إيذائه.

الخشونة أو الفظاظة Cruauté عدوان دائم بطريقة شعورية ومنظمة وذلك من أجل إحداث الألم للآخرين. فالسادية Sadisme (8) سلوك ذو طبيعة لبيدية تأخذ صورة عدوان ويمكن التمييز بين أشكال مختلفة منها:

1 - السادية الأخلاقية: استبعاد

المتعجل إذ لا يمكن بسهولة تحديد الدلالة التي قد لا تظهر للنظرة الأولى. لا تختلف معايير التفسير في المستوى الوجودي، أو في مجال التحليل النفسي بدرجة كبيرة عن نماذج التحليل الأخرى وخاصة في مجال علم الدلالة. وينسحب ذلك على المؤشرات المعتمدة، واكتشاف الروابط، وعمليات التكامل، وطريقة التفكير الجديدة، وخصوصية التفكير. فمن أجل اكتساب القدرة على اتخاذ القرار لتحديد سلوك ما بأنه عدواني يجب على المرء أولا أن يدرك النقاط التالية:

1- الغاية والهدف من السلوك واتجاهه.

2- خلفيات السلوك وأصوله وأحداثه وبداياته. وهنا لابد من الحذر ذلك لأن بعض أنماط السلوك ليس لها علاقة كلية مع أصولها.
3- صيغة السلوك ووحدته الواقعية وبنيته المحسوسة.

4- سياقه العام وعلاقاته مع المظاهر الأخرى للحياة النفسية، وينطوي ذلك على الحالات التي خبرها الفرد صاحب السلوك.

وهنا يمكن لنا من حيث المبدأ الاعتقاد بأن البحث المجسد أو النظري حول دلالة نموذج سلوكي ما أمر قابل دائمًا للشك، أو على الأقل للمناقشة. وأنه لمن الأهمية بمكان أن يبقى المرء على حيطة وحذر من حيث المبدأ بخصوص التفسيرات والشروح العامة. ويجب أيضا على المرء أن يحترس من محاولة التفسير الكلي لخصوصية الوجود، أو من بناء نسق

الفتيات يلجأن إلى طرق أخاذه وتملكات ناعمة تجعلهن أكثر جاذبية وأكثر جمالا(9).

ويمكن في هذا السياق التمييز بين العدوانية والتوسع. فالديناميكية الحيوية، والنزعة إلى الحركة، والاستطلاع واستخدام المكان واحتلاله، أمور لا تتداخل مع الوضعية العدوانية. ومع ذلك يلاحظ غالبا أن التوسع، عند الطفل على سبيل المثال، يصطدم بعقبات متسلسلة تؤدي إلى السلوك العدواني في النهاية. ومن جهة أخرى يمكن القول إن حيوية شخص ما يمكنها أن تبدو للآخر كموقف عدواني ولكن هذا التفسير غير مشروع إلا إذا كان المعنى الضمني للسلوك قد اختبر تماما.

والهدم ليس عدوانيا بصورة تلقائية، فالطفل الذي يهدم قصرا بناه من الرمال لا يؤايل عملا عدوانيا أو بالتالي فإن عمله هذا ليس شريرا أو ماسوشيا فهو عندما يهدم عمله قد يعبر عن سروره ويمارس لذة الهدم. والعنف Violence الذي عرف في القاموس بأنه «قوة قهرية غير شرعية» لا يشكل مفهوما ترادفيا للعدوانية على الرغم من أن الاستخدام الخاص بالمفهومين لم يحدد بعد.

جرت عادة الكتاب الألمان والهولنديين على استخدام مفهوم العدوانية بالحدود الواسعة للكلمة وذلك بالقياس إلى مفهوم العنف. كتب هاكير F. Hacker في هذا الخصوص يقول: «إن العنف الخام

الأخر وإخضاعه وتؤدي إلى لذة نرجسية.

2 - السادية الذكورية: وترتبط بالضرورة البيولوجية الذكورية. وهي أداة لإشباع الرغبة الجنسية أو كما يقول فرويد لتحقيق الهدف الجنسي الأولي.

3 - سادية الإثارة الجنسية: وهي لذية لبيدية بالدرجة الأولى ترتبط بممارسة القوة العضلية وملاحظة الألم عند الآخرين.

الغضب La Colère: وهو شعور عنيف ومفاجئ، مبعثه عدم الرضى ويتوافق بتغيرات ومظاهر جسدية. وعندما يتسع مدى الغضب ويتحول إلى عاصفة انفعالية فإنه يكمن بالدرجة الأولى بين الانفعالات وليس بين الأحاسيس. والفرد عندما تسيطر عليه حالة الغضب يفقد قدرته على التفكير ويبحث عن حلول تعتمد العنف والخشونة وذلك إزاء المشاكل التي يواجهها.

السيطرة: وهي موقف أساسي عند الكائن الإنساني فالإنسان يوجد في حالة اتصال مباشر مع الواقع وهو يحاول أن يسيطر على الطبيعة المحيطة به.

ومن المؤكد أن هناك تنوعا كبيرا بين الثقافات والأفراد فأغلب الناس لا يطمحون إلى السيطرة على الأحداث فحسب، بل يعملون على تحقيق السيطرة النرجسية على أقرانهم. ولذلك فإن السيطرة لا تنطوي رغم ذلك على نزعة تنافسية أو تنافرية، حيث يلاحظ، على سبيل المثال، أن

دائماً صعبة على التحديد، ويمكنها أن تتغير وفقاً لتباين وجهات النظر التي تحكم. «فنحن لا نستطيع أن نؤدي شيئاً في واقع الأمر دون قليل من الإجرام» هذا ما كتبه فرويد في رسالته إلى باستور فيستر Apsteur Pfister وذلك في 5 حزيران 1910. فالنشاطات الإنسانية، حتى هذه الأكثر خصوصية تتطلب نوعاً من السلطة والعنف. فالدافع إلى رفض العنف يعمل على إكراه الشعور الأخلاقي لصاحب السلطة السياسية أو البوليسية. فكل تطور يتطلب خسارة ما وتضحيات. وكل خلق لعمل ما يتطلب الابتعاد إلى حد ما عن المعطيات المباشرة الخاصة بالحنن على الماضي والاعتداء. فهناك عوامل بين العنف ومجموعة النشاطات الإنسانية. وعندما نحاول أن نصف الطبيعة الإنسانية فإننا سنعثر على تعارضات مثلاً: التعارضات بين الطبيعة والثقافة، بين الفرد والمجتمع، بين الرغبة والمنع، بين العقل واللاعقلانية، بين الهوية والغيرية.. إلخ. ففي كل مكان يوجد المفهوم وضده. وبالتالي فإن العنف يأخذ مكان الهيمنة والصدارة، كما يقول بول ليفي Paul Lévey: «السلام الكلي لا يسود إلا داخل المقابر» (11).

هو الشكل المرئي والحر للعدوان ولا يأخذ كل عدوان صورة العنف» (10). وفي الفرنسية يوجد العكس تماماً: العدوان هو دائماً عنف ولكن لا يأخذ أي عنف إرادة العدوان. فطبيب الأسنان يلجأ إلى العنف، وبالتالي فإن مهنته يمكنها أن تكون بالنسبة إليه طريقة عدوانية، أو فرصة لتأكيد نزعة سادية، ولكن هذه ليست حالة الطبيب بالضرورة. والشيء نفسه ينسحب على المرء الذي يفرض بعض قواعد السلوك على الطفل ويمارس بعض العنف ضده، ولكن سلوكه هذا ليس عدوانياً بالضرورة، إذ لا يمكن الحديث عن عدوان أو عنف عدواني إلا عندما يؤكد المرء على إيذاء الطفل وضرره.

فالعنف المستتبطن داخل المؤسسات أو الأنظمة السياسية - الرأسمالية الحرة أو الرأسمالية الدولة على سبيل المثال - لا يفسر أبداً من خلال الشهية إلى السلطة، أو من خلال نزعة الحكام إلى العدوانية. فالعدوان والعنف البنيوي أو الرمزي حقيقتان متميزتان حتى لو كان يمكنهما التداخل.

ويمكن القول في هذا الخصوص إن العنف لا يمكن أن يحدث أكياً وهو لا يشير إلى صورة سلبية دائماً. فالحدود القائمة بين الخير والشر هي

de Psychologie, Xiv(1) 1960: 99-112 Labalance J. et Pontalis J. B.: Vocabulaire de la psychologie, P. U. F., 1967.

(6) الهوام Fantasma.

(7) Johnson R.: Aggression in man and animals, Saunders, Philadelphia, 1972, p. 8.

(8) السادية Le Sadisme: يشير هذا المفهوم إلى فعل الحصول على اللذة الجنسية عبر إنزال الأذى البدني أو النفسي بشخص آخر. وتأخذ السادية الآن صيغة حب الأذى وتعذيب الآخر عموماً.

(9) Erikson. E.: Enfance et société, Delacheaux, Paris, 1966.

(10) Hacker, F.: Aggression - violence dans le monde moderne, Calmman-Lévy, Paris, 1954.

(11) Paul Lévey: Présentation académique de G. Bouthoul lors de la remise du doctorat Honoris Causa de l'Un. Catholique de Louvain, 13 Mars, 1971.

(1) Augene Aroneanu: La définition de l'agression, Paris, Les Ed. Internationales, 405 pp.

(2) الإحباط Frustration مفهوم يتداخل مع مفهوم الكبت Refoulement ومن أجل الدقة العملية يجب التمييز بين الكبت والإحباط فبينما يشير الكبت إلى العملية التي يتم بموجبها دفع الرغبات التي لا يمكن إشباعها إلى ساحة اللاشعور Inconscient فإن الإحباط مفهوم يشير إلى الحيلولة بين الفرد وتحقيق رغباته دون أن تصبح هذه الرغبات لا شعورية، أي أنها تبقى ماثلة في ساحة الشعور مع ما يرافقها من أحاسيس الخيبة والحسرة.

(3) Dollard J., Doob L., Miller N., Mowrer Q., Sear R.: Frustration and Aggression, Yale University Press, 1947. p. 11.

(4) Buss A. H. The Psychology of Aggression. J. Wiley, N. Y. Buytendijk, F. J. J., 1961, p.1.

(5) Lagache Daniel: Situation de l'agressivité, Bulletin

أصيل النشج التاريخي الفرنسي في الأدب

د. حميد لحمداني
كلية الآداب
ظهر المهرارز
فاس. المغرب

(1934-1857) G.Lanson

كوستاف
لانسون

كان الناقد الفرنسي «كوستاف لانسون» يمثل نموذج الأستاذ الجامعي المنزن، هادئاً في صوته وحركاته، خجولاً، مدققاً في المسائل العلمية التي يعالجها، مؤرخاً وعالمياً شديد الثقة في عمله. ولهذا كانت له مكانة مرموقة في المراكز العلمية الفرنسية: كالمدرسة العليا وجامعة السربون. ظهرت أفكاره الجديدة واضحة أواخر القرن العشرين حين أعلن عن ضرورة استقلال الدراسة الأدبية بمناهج خاصة بها. وقد وجد هذه المناهج في نطاق التصور التاريخي.

كان إلى جانب ذلك باحثاً موسوعياً، فقد نشر سنة 1909 كتابه ألوجيز البليوغرافي للأدب الفرنسي، وهو يحتوي على حوالي خمسة وعشرين ألف مادة، ونشر بعد ذلك كتابه النقدي «الرسائل الفلسفية لفولتير» وتعددت بعد ذلك تأليفه مؤكدة سلطة ناقد كبير، كما توج أعماله النقدية ببحثه القصير الهام: «منهج التاريخ الأدبي» سنة 1910.

وعلى العموم فقد جعل النقد الأدبي في أغلب دراسته مندمجاً بحركة التاريخ الانساني. ومع أنه قرن تطور الأدب الفرنسي بتطور النظام

- المعيش (le Vecu)

- الرؤية الشخصية (Vision per-sonnelle)

وهذه الأخيرة مندمجة بالرؤية الفنية (Vision Artistique). والعلاقة التي أقيمت عند البعض بين هذه العناصر الثلاثة والعناصر المعروفة عند تين يبدو فيها كثير من التكلف لأن شيرر في الواقع أقرب إلى لانسون منه إلى تين، فالإرث الثقافي مسؤول عن المؤثرات الأدبية التي أولاها لانسون اهتماما خاصا في نظريته النقدية، والمعيش، متصل بفكرة لانسون عن علاقة الأدب بالمجتمع، وبالتاريخ، والرؤية الشخصية حاضرة عند لانسون في اهتمامه بمسألة البعد البيوغرافي للنص الأدبي.

ويبدو لنا أيضا أن فكر شيرر النقدي يقع بين النزعة الوضعية ذات التوجه العلمي والصرامة في البحث، وبين نزعة عامة تأخذ بفكرة المقولة الكلية أي بمفهوم الفكرة المطلقة الهيجلية.

والمعروف أن لانسون قد استطاع هو أيضا أن يتفادى هذه النزعة الكلية عندما أوجد العلاقة بين الأدب والتاريخ الفعلي، كما دفع بالبحث المنهجي في الأدب إلى مجال الاستقلالية والموضوعية، على الأقل من وجهة نظره الخاصة.

«هكذا ظهرت شيئا فشيئا أصالة لا نسون باعتباره مقتبسا، من مختلف تيارات العلوم الإنسانية، عناصر خاصة ترشده في عمله المنهجي لخلق تاريخ أدبي. ولم يأل جهداً في

الاجتماعي فإنه كان بعيدا عن تأثير الاتجاه الماركسي الذي كان قد دخل إلى حقل الثقافة في فرنسا. كما أنه في الآن نفسه وضع بينه وبين فلسفة اكوست كونت مسافة محترمة، في الوقت الذي كان فيه هذا الفيلسوف هو ملهم تين، وبرونتيير فيما يتعلق بالتوجه العلمي الصارم في الدراسات الأدبية. كان إلى جانب ذلك يرفض الأفكار المثالية المنحدرة من الفلسفة الهيجلية وخاصة مفهوم الملكة الرئيسية عند تين، وهو مفهوم كما نعلم له علاقة بالفكرة المطلقة عند هيجل، ولذلك يعتقد بعض المهتمين أنه كان أقرب إلى فلسفة دور كايم، فمنها أخذ مفهوم «القانون الخاص للتاريخ» وطبقه في مجال الدراسات الأدبية، ومقتضاه أن الأدب لا بد أن يكون له

قانونه الخاص مثلما أن للمجالات العلمية الأخرى قوانينها الخاصة بها2.

وقد لاحظ الباحثون أيضا أن لانسون تأثر في منهجه بالنقد الوضعي الألماني وخاصة كما تبلور عند «وليام شيرير» Wilhelm Scherer في كتابه: «تاريخ الأدب الألماني Histoire de la litterature allemande (1883).

وقد نُظر إلى هذا الكتاب كبداية للتفكير في علم الأدب باعتباره معرفة مستقلة، إلى جانب أن في الكتاب اهتماما بالغا بالخلفيات البيوغرافية. وقد جعل شيرر الأدب نتيجة من نتائج مؤثرات ثلاثة3:

- الإرث الثقافي L'eritage cultu-

rel

السيرة الذاتية للكاتب في حين كان عليه أن يلقي الضوء على الأدب بواسطة عناصر حياة المؤلف.

كما انتقد التأثرية التذوقية، ولكنه اعتبر نقده الانطباعي - Critique impressionniste عملاً مشروعاً ما لم يقف عند حدود التأثر، لأن الناقد ينبغي أن يتجاوز الانطباعات التي يكونها عن العمل الأدبي إلى تأكيد أحكامه انطلاقاً من تحليل النص ذاته 8.

وانتقد لانسون أيضاً تين بحدة فيما يخص النزعة العلمية التي نادى بها هذا الأخير، ففي رأيه أن العلوم المختلفة ينبغي أن يستقل كل واحد منها بمنهجها الخاص، ولا بد من أن تكون للدراسات الأدبية منهجيتها المتميزة عن العلوم البحتة، ولكننا يمكن أن نستفيد من روح العلم، وفي هذا الصدد قال: «لا يمكن أن يبنى أي علم على مقاس علم آخر، فتقدم العلوم يرتبط باستقلال بعضها عن البعض. هذا الاستقلال هو الذي يسمح لها بأن تهتم بموضوعها ولكي يكون للتاريخ الأدبي بعض العلم ينبغي له أن يبدأ بأن يمنع نفسه من الخضوع لمناهج العلوم الأخرى كيفما كان نوعها» 9.

وعندما يسمح بالاستفادة من روح العلم فذلك يعني أن الناقد ينبغي أن يتحلى بالخصال التالية: الصبر، والأمانة والصدق وعدم سهولة التصديق، والمراجعة والتحقيق. كما وجه نقداً شديداً لما كان يسميه النقد العقائدي - La Critique Dogmatique، وله رأي خاص في مفهوم

تلطيف ذاتيته بمقتضيات منهج علمي مُسْتَلْهِم من التاريخ ومن علم الاجتماع، علماً بأن ذاتيته كانت قريبة في منطلقها من المفهوم «الجمالي» والذاتي للنقد الأدبي، بمعنى أنه كان بشكل ما ممثلاً لسانت بوف. ومع أنه كان أيضاً عارفاً بتأثير السياق الاجتماعي - السياسي في الأدب فإنه لم يجازف إلى حدود اتخاذ موقع «المناضل» على غرار ما فعل جوريس أو بليخانوف» 5.

وتجلت نزعتا التاريخية في الجوانب التالية:

- دراسة النتاج الأدبي في سياق حياة كتاب كبار.

- تمييز العصور الأدبية وتحديد الاتجاهات المهيمنة فيها.

- إظهار الطابع التسلسلي للظواهر الأدبية من عصر إلى عصر.
- ربط الحوادث الأدبية بوقائع التاريخ والظواهر الاجتماعية.

- إعادة إحياء علاقة النصوص والمؤلفات القديمة بمحيطها وجميع ملاساتها لكي نحياها كما كانت في الماضي.

وعلى هذا الأساس انتقد لانسون مع ذلك منهج سانت بوف، وأن ظل أقرب إليه من تين. كان يرى أن سانت بوف قد حاول وضع أسس منهج اجتماعي للأدب، وإن كان في نظره قد فعل ذلك بطريقة «وصفة» صارمة عندما جعل مركز النتاج الأدبي هو الخلفية البيوغرافية (أي سيرة الكاتب) وما يتصل بها. وقد وجد أيضاً أن سانت بوف كان رجل حدس بامتياز وأنه اتجه من الأدب إلى

الأدبية وسيلة فقط لبناء السير الذاتية
للمؤلفين. 11

وفي نطاق اعتباره الذوق مرحلة
فقط من مراحل الدراسة الأدبية
يحاول أن يصحح رأي سانت بوف
حين يقول:

«الشيء الأساسي هو ألا اتخذ من
نفسي محوراً، وأن لا أجعل لمشاعري
الخاصة وذوقي أو معتقداتي قيمة
مطلقة، (ينبغي) أن أراجع تأثراتي
وأحد منها بدراسة أغراض المؤلف
وتحليل كتابه تحليلاً داخلياً
موضوعياً» 12.

ويلاحظ إلى جانب ذلك أن الذوق
يتسرب بالضرورة إلى العملية النقدية
سواء صرحنا بذلك أم لم نصرح،
لكنه يدعو الناقد الأدبي إلى أن يجعل -
بطريقة واعية - ذوقه كمرحلة أولى أما
المرحلة الثانية فينبغي أن يعتبرها
الحكم الحقيقي الذي يحدد فيما إذا
كان إحساسه الأول صادقاً أم خاطئاً،
وعليه فحكم الذوق ينبغي دائماً أن
يكون خاضعاً للمراجعة:

«ما دامت التأثيرية هي المنهج
الوحيد الذي يمكننا من الإحساس
بقوة المؤلفات وجمالها فلنستخدمه
في ذلك صراحة، ولكن نقصره على
ذلك في عزم، ولنعرف مع احتفاظنا
به كيف نميزه ونقدّره ونراجعه
ونحدّه وهذه هي الشروط الأربعة
لاستخدامه» 13.

وبعد أن يقدم هذه الخطوات الأولى
ينتقل إلى تحديد منهجه مسجلاً
خطواته وأهدافه في فقرة مركزة
قائلاً:

«إن عمليتنا الأساسية تتلخص في

العقيدة فهي قد تكون فنية أو أخلاقية
أو سياسية أو اجتماعية، أو دينية،
والنقد عندما يتحول إلى عقيدة من
هذه العقائد مغالباً مبادئها على
الحقائق الموضوعية المتصلة بالعمل
المدرّس فإنه سيكون ضد المعرفة
و ضد تطور القيم الإبداعية 10.

هكذا نرى أن لانسون استفاد من
سانت بوف رغم أنه دعا إلى الاحتياط
من أن تطغى أدواقنا في النقد على
معطيات الموضوع المدرّس، ففي
نظره أن سانت بوف، قد حاول وضع
أسس لمنهج اجتماعي لدراسة الأدب
ولكنه جعل ذلك مرتبطاً بحياة المؤلف،
فالفرد أي الذات هي الواسطة بين
التأثيرات الاجتماعية وتظاهراتها في
الأدب، ولذلك فالتعاطف الذي يشغله
الناقد في عمليته التذوقية هو مفتاح
فهم النصوص الأدبية وفهم
أصحابها، ولانسون يقبل مبدئياً بهذا
التعاطف ولكن فقط عند اللقاء الأول
مع النص، وفيما بعد لا بد من تكيف
هذا التعاطف التذوقي وإخضاعه
لمسار تحليل النصوص الأدبية الذي
ينبغي أن يكون ذا طابع موضوعي.
على أن لانسون رفض أيضاً النزعة
الجبرية لسانت بوف التي ترى أن
الأديب هو في جميع الأحوال أسير
ظروفه الخاصة وحياته بمسارها
المحدد، فكيفما كانت خصائصها
تكون خصائص أدبه، ولذلك يمكن
التعرف إلى الشخصية المبدعة من
خلال عملها الأدبي. وهكذا يرى
لانسون أنه عوض أن يستغل سانت
بوف معطيات السير الذاتية لتفسير
الأعمال الأدبية فإنه جعل هذه الأعمال

باتباع طريقة لتحقيق هذه النصوص وتقويمها قبل الاعتماد عليها في كتابة تاريخه الخاص للأدب. ولهذه الغاية وضع عدة تساؤلات تنتمي إلى مرحلة التعرف هذه: 15

- ما مدى صحة النص؟

- هل هو عمل مكتمل؟

- ما هو تاريخ النص (تاريخ

التأليف، تاريخ النشر مع مراعاة

تأليف الأجزاء ونشرها)؟

- ما هي مراحل التغييرات

والتقنيات التي خضع لها؟

وتتضمن هذه الخطوة كما أشرنا

ضرورة إدراك الناقد للمضمون

الحرفي للنص، لأن التعرف إلى

النص لا يكتمل إلا بهذا الإدراك الأولي

لمعنى النص. وفي هذا السياق يرى

لانسون أن لابد من الاستفادة من

العلوم المساعدة لتحقيق الفهم الكامل

للنص، وهي علم اللغة وعلم التراكيب.

وبقتضي فهم النص تحديد القيم

الفكرية والعاطفية وتقويم الجانب

الفني وكشف المضمون الضمني

للعمل. ولأجل إتمام الفهم لابد من

ربط العلاقة بين النص والمؤلف

ومسار حياته وكذا المؤلفات التي

يمكن أن يكون قد تأثر بها، وهذا ما

يُدعى دراسة المصادر التي استقى

منها المؤلف أفكاره وهنا يكون الناقد

مهما بقضية التقليد أو تطوير الكاتب

لأفكار سابقية أو الانطلاق من أفكار

جديدة، وقد يتعرض أيضا للسرقا

الأدبية وعلى العموم «دراسة

المصادر هي إحدى الوسائل

الأساسية للنفاذ إلى مختبر الكاتب،

إنها لا تسمح بتفسير عبقريته ولكنها

معرفة النصوص الأدبية ومقارنتها بعضها ببعض لنميز الفردي من الجماعي والأصيل من التقليدي وجمعها في أنواع ومدارس وحركات، ثم تحديد العلاقات بين هذه المجموعات وبين الحياة العقلية والأخلاقية والاجتماعية. في بلادنا وخارج بلادنا بالنسبة لنمو الحضارات الأوروبية» 14.

وإذا أردنا أن نحدد الخطوات التي اعتمدها منهجه انطلاقا من هذه الفقرة فسنجدها كالتالي:

(1) التعرف على النصوص الأدبية: أي القيام بتحقيقها وتقويمها، وإدراك مضمونها (= المعنى الحرفي للنص).

(2) المقارنة بين النصوص لتمييز الأصيل من التقليدي والفردي من الجماعي.

(3) تصنيف هذه النصوص في أنواع، ومدارس وحركات.

(4) تحديد العلاقات بين هذه الأنواع، والمدارس والحركات والحياة العقلية (= الفكرية، الأخلاقية، الاجتماعية) سواء بالنسبة للداخل أم بالنسبة للخارج.

ونحاول الآن أن نفصل الكلام عن كل خطوة على حدة:

مرحلة التعرف على النصوص الأدبية:

لقد وضع لانسون هذه الخطوة، لأن هدفه كان موجهًا لكتابة تاريخ جديد للأدب الفرنسي، وقد كان يفترض أن الناقد سيرجع حتما إلى نصوص أدبية قديمة وسيكون ملزما

تساعدنا على فهم كيف كان يعمل» 16.

المقارنة بين النصوص الأدبية:

هدف المقارنة بين النصوص الأدبية عند لانسون هو أن نميز بين النصوص الأصلية والنصوص التقليدية. ومفهوم الأصالة عنده يختلف عما تدل عليه هذه الكلمة في الثقافة العربية في الوقت الحالي، فالأصيل يعني كل ما له علاقة بالتراث الفكري والحضاري بينما يعطي لانسون هذه الكلمة معنى متعلقاً بكل ما هو جديد أي متجاوز لأشكال وأفكار الماضي والحاضر. ونراه يذهب أبعد من ذلك فيعتبر الأصالة مجاوزة ذوق العصر أيضاً. لذلك يقول:

«العبقريّة بنت زمانها ولكنها دائماً تعدو (زمانها)، وصغار الكتاب حبيسو عصرهم في كل شيء، فحرارتهم في درجة حرارته، ومستواهم في مستوى الجمهور» 17.

هذا ما يجعل مقارنة النصوص الأصلية بالنصوص الضعيفة التقليدية أمراً ملحاً، لأن هذه النصوص الأخيرة هي التي تلفت الانتباه إلى النصوص الجيدة والجديدة وتمكن من تحديد قيمتها. على أن ما أشرنا إليه بخصوص دراسة المصادر له أيضاً علاقة بقضية المقارنة، إلا أنها خاصة بالمقارنة بين الحاضر والماضي وموجّهة لمعرفة الأصول الفكرية والجمالية التي يستقى منها الأديب أفكاره وأدواته الإبداعية. وقد تتوسع

هذه المقارنات لعقد الصلات بين آداب الأمم ودراسة التأثير والتأثر المتبادلين بينها.

والمقارنة أيضاً هي الوسيلة الأساسية للتمييز بين الاتجاهات الأدبية وتصنيفها في مدارس وأنواع. وهذا ما يشكل موضوع الخطوة الموالية:

- تصنيف النصوص في مدارس وأنواع وحركات:

في هذه الحالة تكون النصوص الأصلية هي وحدها الخاضعة للتصنيف، ويتم ذلك أيضاً عن طريق المقارنة بين خصائصها وموضوعاتها وأنواعها، فلا تُضمّ النتائج إلى بعضها في اتجاه واحد إلا إذا حصل التشابه بينها في الصياغة والموضوع. ثم إن تسلسل الصيغ الأدبية المتشابهة يسمح للناقد - في رأي لانسون - بكتابة تاريخ الفنون الأدبية، كما يسمح تسلسل الموضوعات والأفكار المتشابهة بتمييز التيارات والمدارس الأدبية. على أنه لابد من الإشارة في هذا الصدد إلى أن التيارات الأدبية أعم من المدارس، فقد نجد مدارس متعددة ضمن تيار واحد.

- العلاقات بين الأنواع والحركات (= التيارات) والمدارس من جهة والحياة العقلية والأخلاقية والاجتماعية:

يقول لانسون: «الأدب مرآة الجماعة، تلك حقيقة لا شك فيها وإن صدر عنها كثير من

الاجتماعية، فنحن لا نقنع بأن نرى صورة أو مرآة بل نريد أن نعرف الأثر والاستجابة المتبادلين بينهما» 19.

ويبقى السؤال مطروحا. كيف يمكننا أن نضبط التأثيرات التي يمارسها الأدب في الواقع؟ يعتقد لانسون أنه ليس من السهل أن نرجع إلى مجموعة من المؤلفات الأدبية تغييرات محددة في الواقع، ذلك أن مساهمة الأدب في هذا الجانب شديدة التعقيد، وتحيط بها ملاسات دقيقة يصعب حصرها وتتبع مساراتها. وهو لا يرى إلا وسيلة واحدة لبلوغ هذه الغاية وهي القيام بعملية استقصاء صابرة لمراحل تبادل التأثير خلال فترة طويلة من الزمن بين الأدب والحياة في مجتمع ما لكي يتمكن فعلا من إدراك دور الأدب وإسهامه في التأثير على الواقع.

والحديث بالذكر أن لانسون لم يكن على اطلاع بالفلسفة الاجتماعية الجدلية التي مكنت أصحابها من النقد من خوض مناقشة هذا الموضوع المعقد.

وفي إطار الحديث عن العلاقة بين الاتجاهات الأدبية والواقع يمكن إضافة بعض الأفكار التي عالجها لانسون، فالعلاقة بين الأدب والواقع تتمظهر أيضا في العلاقة بين النص والمؤلف من جانب والقراءة والقارئ من الجانب الآخر. ويمكن اعتبار ما كتبه في هذا الصدد أساسا أوليا لما أصبح يدعي بسوسيولوجيا الاستهلاك الأدبي (Sociologie de la consommation littéraire) التي

الأخطاء. الأدب يكمل صورة الهيئة الاجتماعية، إذ يعبر عن كل ما لم يمكن تحقيقه من حسرة وقلق وآمال (للناس)، وهو بهذا لا يزال يُعتبر تعبيراً عن الهيئة الاجتماعية، بل يمتد إلى ما لم يوجد بالفعل - إلى الخفايا التي لا تفصح عنها الوقائع ولا وثائق التاريخ» 18.

عندما يعقد العلاقة بين الأدب والواقع على هذا النحو نراه يستخدم لفظ المرآة، بمعنى أن الأدب يعكس الواقع أي صورة الحياة الاجتماعية، إلا أن فكرته عن عكس الواقع ليست لها علاقة بمفهوم الانعكاس المعروف ما دام يرى أن الأدب لا يعكس فقط ما هو كائن بل أيضا ما ينبغي أن يكون، وهذا معنى قوله إن الأدب «يكمل صورة الهيئة الاجتماعية إذ يعبر عن كل ما لم يمكن تحقيقه». وهذه الفكرة تعود بنا إلى أرسطو الذي اعتبر الشاعر مختلفا عن المؤرخ من حيث أن الثاني يحكي فقط ما هو كائن بينما يحكي الأول ما ينبغي أن يكون.

وعلى هذا ينبه لانسون إلى هذه المسألة الهامة وهي أن العلاقة بين الأدب والمجتمع ذات طبيعة تفاعلية، فليس هناك ارتباط سالب بين الواقع والأدب حيث يكون الواقع منعكسا في الأدب لا غير، بل هناك تأثير متبادل بينهما، فما دام الأدب يفتح إمكانيات ما ينبغي أن يكون، فمعنى ذلك أنه يساهم بفعالية في بناء حركية الواقع، والناقد يؤكد هذه الحقيقة في قوله:

«ثم إنه لا يكفي أن نتبين العلاقة العامة القائمة بين الأدب والهيئة

ظهرت فيما بعد بين سنتي 1960 - 1970 وخاصة عند لوسيان لوفيفر (Lucien Febre) وروبير اسر كابيت (Robert Escarpit).

إن التساؤل في نظر لانسون عن نوعية القراء في عصر من العصور له أهميته الخاصة. فرغم أنه يمكن الاكتفاء بمعرفة من كتبوا، إلا أن معرفة نوعية قراء النصوص تزيدنا خبرة بالنصوص وكيفيات استقبالها:

«أعتقد أنه يمكن الاكتفاء بدراسة من كتبوا، لكي نتعرف على الأدب. غير أن هناك أيضا من يقرأ، فالكتب توجد من أجل القراء. إننا نعرف جيدا البلاط (La cour) والأزقة، والصالونات.

كما نعرف الألفى أو الثلاثة آلاف شخص الذين شكلوا - حسب قولتيير - تلك الرفقة الصالحة، غير أن هؤلاء العارفين.. لا يمثلون فرنسا بأكملها (...). فقد كان الناس يعيشون ويقرأون في أماكن أخرى. من كان يقرأ؟ وماذا كان يقرأ؟ هذان السؤالان أساسيان» 20.

تقتضي معالجة الأدب من الوجهة التاريخية / الاجتماعية التمييز بين شيئين: تاريخ الحياة الأدبية، وحياة النصوص الأدبية، فتاريخ الحياة الأدبية يمكن أن يفسر بعض الاتجاهات والخصائص التي تميز النصوص، لأنه سيحدثنا عن المؤثرات والعوامل الثقافية، أي ما يشكل لوحة الحياة الأدبية في مجتمع ما بما في ذلك مجموع النشاط الثقافي لجمهور القراء.

ومعلوم أن لانسون كان راسخ الاعتقاد بوجود تاريخ فعلي للعقليات وذلك حين لاحظ مثلا أن شعر لامارتين لم يعد يشد الناس إليه في فترة لاحقة، وذلك بسبب تسرب التيار المعاكس للرومانسية، وهذا يعني أنه كان ضمنا يجعل القيمة الأدبية خاضعة أيضا لنوعية القراء وأذواقهم 21 وهي فكرة مع ذلك لم تكن قد تبلورت لديه كما يجب، لأنه كان يؤمن في نفس الوقت بأن القيمة الإبداعية توجد في النصوص ذاتها.

ولا يستبعد من كلام لانسون عن العلاقة بين الأدب والواقع تأثير الثقافات الأجنبية بما تحمله من أفكار واتجاهات أدبية، غير أن تتبع هذه العلاقة موكل دائما إلى قدرة الناقد وسعة علمه فهو وحده القادر على إيجاد نقط الالتقاء أو التباعد.

لقد مثل لانسون بحق مرحلة مهمة في تاريخ النقد الأدبي في فرنسا وبفضل أبحاث ترسخت العلاقة القائمة بين الأدب والتاريخ الإنساني سواء من حيث قيمه الفنية أم من حيث مضامينه الفكرية، وتخلص النقد بين يديه من نزعتين كانتا مسؤولتين عن سوء العلاقة القائمة بين الإبداع والنقد وهما النزعة العقائدية والنزعة المثالية، وفي نفس الوقت حاول أن يحتفظ للنقد الأدبي بنوع من الاستقلالية عن النزعة الموضوعية التي سادت في أواخر القرن التاسع عشر وبذلك ضمن للناقد بعض التحرر من هيمنة قوانين العلم والاحتفاظ للنقد بطابعه الأدبي.

Histoire litterature op (11)
cit, p: 134.

(12) لانسون: منهج البحث في
تاريخ الأدب، مرجع مذكور، ص:
405.

(13) نفسه «منهج البحث في
تاريخ ص: 406.

(14) نفسه «منهج البحث في
تاريخ ص: 411.

(15) انظر المرجع السابق ص:
411، وانظر أيضا

Histoire litterature op cit,
p: 145.

(16) كارلوني وفيللو: النقد
الأدبي، ترجمة كييتي سالم،
منشورات غويديات، بيروت
1980/2، ص: 88.

(17) لانسون: منهج البحث،
مرجع مذكور. ص: 214.

(18) المرجع السابق: ص: 415.
(19) نفسه.

Histoire litterature. (20)
op cit, p: 140.

Gerard Delfau et Anne (21)
Ibid Roche p:129.

Gerard Delfau et Anne (1)
Roche : Histoire litterature
histoire et interpretation du
fait Litteraire Seuil. 1977 p2
126.

Ibid' Gerard Delfau et (2)
Anne Roche: p: 129.

Ibid Gerard Delfau et (3)
Roche: p:129.

(4) أقام هذه العلاقة جيران
ديلفو، وأن روش، ولا نعتقد أنها
فكرة صائبة انظر المرجع السابق
Ibid.... p:129.

Ibid Gerard Delfau et (5)
Roche: p:130-131.

(6) أنظر كارلوني وفيللو: النقد
الأدبي، مرجع مذكور، ص: 89.

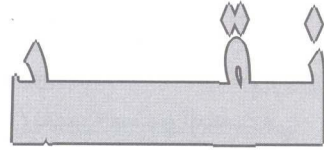
Histoire litterature. op (7)
cit, p: 134.

(8) منهج البحث في تاريخ
الأدب «لانسون»، ترجمة.

Histoire litterature op (9)
cit, p: 148.

(10) لانسون منهج البحث في
تاريخ الأدب، مرجع مذكور، ص:
399-398.

مابعد الكولونيالية



● عباس يوسف الحداد اعتمدت هذه المقالة بشكل

أساسي على مادة نظرية مابعد
الكولونيالية (الاستعمار) الواردة
في موسوعة نظرية الأدب المعاصر
الصادرة عن جامعة تورينتو. En-

cyclopedia of contemporary Lit-
erary. Theory University of To-
ronto Press 1995

لكل فعل ردة فعل، هذه مقولة
علمية دارجة، أصبحت من المسلمات
التي لا تقبل الشك، ولا تنشد الدليل،
فمما لا شك فيه أن نقد مابعد
الكولونيالية نشأ عن التجربة
الكولونيالية التي عاشتها شعوب
العالم الثالث، والتي قاست وطأة
الاستيطان وتحكم الدخيل المستعمر
لشعبها ولثروات أرضها، فكانت
ردة الفعل الموازية لهذه القوة أن نشأ

نقد مابعد الكولونيالية.

يهيمن اقتصاديا ومذهبيا وثقافيا على الشعوب - خاصة ما يطلق عليها شعوب العالم الثالث - هو استعمار جديد يسخر جميع الوسائل السياسية والعسكرية والاقتصادية والمذهبية التي تتحكم بها بعض الدول المتقدمة ذات النزعة الامبريالية التسلطية في تلك المجموعة المختلفة من الدول التي تساعد اقتصادياتها التابعة على تهيئة الفرصة نحو ممارسة هذه السيطرة الامبريالية، فالتخلف الاقتصادي يشكل السبب الرئيسي وراء بذور هذا النمط الجديد والمتطور من أنماط السيطرة الاستعمارية.

أما في قاموس النظرية الثقافية والنقدية (1996)، وفي مادة عنوانها «نقد مابعد الكولونيالية» كتبها أبارا جيتا ساغار Aparajita sagar عَرَفَ دراسات مابعد الكولونيالية جامعتي بنغالور «دراسات كل آثار الاستعمار الأوروبي على معظم ثقافات العالم في كل المؤسسات العلمية» (2).

إن هذه الدراسات تضع موضع المسألة الآثار الإيجابية للإمبراطورية الأوروبية، والتي تتجلى في عبارات مثل هبة المدينة The Gift of Civilization النهضة The Renaissance، كما تطرح عددا من القضايا من مثل: العنصرية أو العرقية Racism والاستغلال EX-ploitation

إن نقد ما بعد الكولونيالية يطرح حديثا مضادا للتقاليد طويلة الأمد

ومصطلح ما بعد الكولونيالية مصطلح وضع لمجموعة الاستراتيجيات النقدية والنظرية التي استخدمت في دراسة الثقافة بما فيها الأدب والسياسة والتاريخ، وذلك في المستعمرات التي خضعت للامبراطوريات الأوروبية وعلاقاتها ببقية العالم، وهذه النظريات لا تضم منهجا واحدا أو مدرسة واحدة، بل تشترك في مجموعة من الفروض.

ويمكن لنا أن ندرك من دلالات مصطلح مابعد الكولونيالية أنه يعني الكتابة التي بدأت منذ الغزو الاستعماري حتى اليوم في الثقافات التي عانت من الغزو الامبريالي، وكذلك الكتابة التي انطلقت في أعقاب المرحلة الاستعمارية وبداية الاستقلال، وأيضا الكتابة المناهضة للاستعمار والتي تقف في مقابل الكتابات التي تواطأت مع الاستعمار ومشروعه.

وقد جاء في دليل الناقد الأدبي أن مصطلح النظرية المابعد استعمارية « ينطلق من فرضية أن الاستعمار التقليدي قد انتهى وأن مرحلة من الهيمنة - تسمى أحيانا - المرحلة الأمبريالية أو الكولونيالية - قد حلت وخلفت ظروفها تستدعي تحليلا من نوع معين» (1).

وهذا التحول في النمط الاستعماري، من الاستعمار العسكري السياسي إلى استعمار

ارتبطت نظرية ما بعد الكولونيالية
بنهضة الدراسات الثقافية Cultural
studies والدراسات النسوية Femi-
nist studies، ونهضة الصور
السياسية في الأدب المقارن.

فنقد ما بعد الكولونيالية يستفيد
من جميع المناهج النقدية، ويوظفها
عمليا في الدراسة، لذا لا يمكن أن
نحصره في منهج بعينه، إنما هو
مجمع المناهج النقدية، خاصة
المناهج «المابعد» (ما بعد البنيوية-
مابعد الحداثة) «فكتابة ما بعد
الكولونيالية قد أزلت الحواجز بين
الأجناس الأدبية والفنية، بل إنها لا
تمايز بين أي من الدراسات
الإنسانية، فالدراسات البينية تقع
في صميم نقد ما بعد الكولونيالية،
والتعددية المنهجية جزء مكمل
للتعددية الثقافية» (5).

لقد بين إدوارد سعيد - وهو أحد
رواد التطبيق والممارسة لنظرية ما
بعد الكولونيالية - في أكثر من دراسة
أنه من الصعب دائما العثور - على
البدايات لنظرية ما بعد الكولونيالية،
ويمكن أن يقال إنها بدأت بأول
مُسْتَعْمَرٍ أو مُسْتَعْمَرَةٍ ناقش /
ناقشت حالها.

وعلى الرغم من ذلك فإن الأغلبية
في الوقت الراهن ترى بداية نقد ما
بعد الكولونيالية مع فرانز فانون
Frantz fanono صاحب أعمال :
السحنة السوداء Blackskin والأقنعة
البيضاء whit masks والمعذبون في
الأرض thewretched of theearth
ويعزى إسهام (فانون) الأساسي

التي أرستها السرديات الامبريالية
الأوروبية، وربما كان تعبير «ما بعد»
يؤكد أن ما بعد الكولونيالية حالة
مختلفة كل الاختلاف من الوعي عن
الموروث السالف والمتضمن، «إنها
الواصلة بين موقفين قد يبدو أن
متناقضين إلا أنهما أيضا
متلاحمان» (3). والطرح المضاد الذي
يطرحه نقد ما بعد الكولونيالية هو
طرح مضاد لرؤى ووعي المستعمر،
فالمستعمر شكل رؤيته عبر تجربته
الاستعمارية وصار قادرا على أن
يواجه المستعمر بخطاب مضاد
ينطلق من خطاب مقابل لخطابه، «إنه
خطاب تسعى من خلاله الجماعات
المهمشة والمنتمية للعالم الثالث إلى
تعرية إيديولوجية خطاب الحداثة
بمفهومها الأوروبي، والتي أباحت
فيما أباحت عمليات الاستيطان بزعم
التحديث ونشر المدنية، استنادا إلى
نظرية التفوق العرقي، ثم تفسير
الواقع الناتج عن فعل الاستيطان من
زاوية أحادية تسعى لإضفاء صفة
الطبيعية على الأوضاع التاريخية
المتردية الناجمة عن اللامساواة في
فرص التنمية التي تعرضت لها
الأمم.. فنقد ما بعد الكولونيالية
يسعى لتعرية لحظات الالتباس التي
تعتري مزاعم الحداثة الغربية» (4).

ويستخدم منظرو ما بعد
الاستعمار ضربا متنوعة من
المناهج والنظريات ويقدم المنهج
البريكولاجي (التجميعي) Bricol-
age بوصفه تحركا إيجابيا بعيدا عن
التقاليد الأوروبية الكلية، وقد

الأنجلو أمريكي فقد برز الموضوع الاستعماري colonial Subject مع صدور كتاب إدوارد سعيد الاستشراق Orientalism في عام 1978، وهو العمل الذي لم يزل له تأثيره حتى اليوم في نقد ما بعد الكولونيالية، وهو ينظر إلى التصورات الأوروبية للشرق الأوسط لكي يبين كيف شكلت وضعية العقل الاستشراقي الدرس الأكاديمي.

وتكمن الأهمية السياسية لكتاب الاستشراق في دعواه، أنه في الوقت الذي نجد أن الصور المرسومة للثقافة لاتمثل الحقيقة، فإن حدود هذه الصور كانت نتاجا للظروف الفعلية للإمبريالية العنصرية، «إنه يؤكد اعتماد الهيمنة الإمبريالية على القوة والمعرفة، فقد قامت السلطات الإمبريالية بتصدير معارفها الملونة بمصالحها إلى المستعمرات، وفرضت على المهيمن عليهم رؤية أنفسهم باعتبارهم أدنى. لقد صدرت أوروبا لغتها وأدبها وعلمها باعتبارها تمدنا تهبة للآخر، مما أدى إلى إزاحة وقمع الثراء الحضاري في المستعمرات. لكن تفكك الإمبراطورية، وانتزاع الاستقلال منها أدى إلى انتعاش ثقافي في مجتمعات ما بعد المرحلة الكولونيالية، لقد استولى المستعمرون على لغة ومعرفة المستعمرين ووظفوها لمناهضة الاستعمار بعد تلقيحها ومزاوجتها بالإبداع المحلي، فأدأب ما بعد

إلى تركيزه على الموضوع الاستعماري أي الموضوع الذي وقع عليه الاستعمار وخضع له، وذلك بوصفه مستعمراً وبوصفه موضوعاً، وفي استخدامه لإطار علم النفس التحليلي، ووصفه للمستعمر على أنه دائماً يتخذ موضوعية الآخر، وأنه غير قادر على أن يفترض له دوراً ضرورياً بوصفه ذاتياً، كما أنه إضافة إلى ذلك فقد أمدنا بالمصطلحات الأساسية للجدل والمناقشات الخاصة في نقد ما بعد الكولونيالية.

لقد جاءت جل أفكار (فانون) في كتابة المعذبون في الأرض (1961) والذي تضمن مقالته الشهيرة «حول الثقافة الوطنية» التي أرست نظرة نقدية صارمة نحو الاستعمار الأوروبي في تعاطف شديد مع الدول المستعمرة التي لم يكتف الأوروبيون، كما يقول فانون، بتخريب حاضرها وإنما اتجهوا إلى ماضيها أيضاً وسعوا إلى هدمه وتشويهه.. من هنا لم يكن من المستغرب أن يسعى مثقفو هذه البلاد المستعمرة إلى ثقافتهم الوطنية لاستعادتها حتى، وأن تضمن ذلك ربطها بمهاد عرقي أو أسطوري، فإذا كانت أوروبا سعت إلى إحلال ثقافتها بلا حدود، فإن الرد المنطقي هو أن يرتمي مثقفو تلك البلاد على ثقافتهم بلا حدود أيضاً(6).

أما بالنسبة للتراث النقدي

على الكتاب، والتي توزعت ما بين انتماء لـ «الإنسانية المحافظة» التي تنظر إلى التاريخ الأوروبي كحلقات متصلة تفترق هنا وهناك، وبين «تحليلات» الخطاب التي ترفض هذا النسب، وتبتدئ بتفكيكه.

ولكن على الرغم من استخدام سعيد - إلى حد بعيد - نظريات فوكو في القوة والمعرفة والخطاب إلا أنه ظل معارضا لكثير من عناصرها ومكوناتها.

وربما كان من أهم المنظرين بعد سعيد، جايا تري تشاركافورتى سبيفاك Gayatri Chakravorty Spivak وهو مي ك. بها بها Homi K. Bhabha.

أما سبيفاك فهي من أصل هندي وتدرس في جامعة كولومبيا بنيويورك بقسم الأدب الإنجليزي المقارن جنباً إلى جنب مع إدوارد سعيد، وتعد من أهم نقاد ما بعد الكولونيالية في الوقت الراهن، فهي تكتب وبشكل واسع في عناصر عديدة في هذا المجال، بدءاً من مقالاتها عن تحليل الخطاب الكولونيالي، والتعاون والتعارض مع ناقدات شرقيات وغربيات في الدراسات النسوية، انتهاء بمقالاتها العديدة عن الخطاب المضاد وتاريخ دراسات التابع، ونقدها المتميز للمناهج النظرية التي تطوعها.

من هنا، كان من الصعب تصنيف سبيفاك وإدراجها تحت مدرسة نظرية واحدة، وذلك لعدم اتباعها

الكولونيالية نتيجة تفاعل بين الثقافة الإمبريالية والممارسات الثقافية المركبة لسكان البلاد الأصليين (7).

وعلى الرغم من النقد المنهجي اللاذع الذي وجهه المفكر الهندي إعجاز أحمد لكتاب الاستشراق - والذي أفاد منه سعيد بعد ذلك - وذلك ضمن كتابه في النظرية: طبقات، أمم، آداب، إلا أنه يثني على الكتاب باعتباره «الأعظم في سيرة النظرية الأدبية برمتها، وفي سرديات العلاقة بين المعرفة والقوة الغربيتين، ذلك لأن سعيداً - دون شك - هو الشخصية المركزية، وهو الذي أثر في الأقل إن لم يكن قد حدد مباشرة المواقف الأساس كافة تقريباً، والتي كان لها أبلغ الأثر في تقرير المداخل بإزاء موضوعات المستعمرة والامبراطورية والأمة، وما بعد الوضع الاستعماري، وهي الموضوعات التي كان لها أن تظهر على سطح النظرية الأدبية منذ أن نشر كتاب الاستشراق في 1978م» (8).

لقد فتح كتاب الاستشراق أفق البحث والدرس الأكاديمي لنقد ما بعد الكولونيالية، وأصبح الكتاب العمدة الذي منه بدأ الانطلاق سواء بمهاجمته ونقده أم بالاتفاق معه، بالإضافة إليه، وتوالت بعد ذلك كتب سعيد في هذا الحقل لاسيما كتابه الثقافة والإمبريالية 1994م، الذي حاول فيه أن يستفيد من نقاد كتابه الاستشراق وخاصة نقد إعجاز له وللإزدواجية المنهجية التي سيطرت

الخاصة بها التي صاغتها من
ماركسية التوسير وتفكيكية دريدا،
على حين طور «بها بها» عمله الذي
ارتبط بمجلة اسكرين البريطانية
British Screen Magazzine حول
السيميوطيقا Semiotics والتمثيل
Representation.

لقد اعتمد «هومي بها بها» على
التحليل النفسي في تشكيل الذات
الكولونيالية، فهو يرى أن «الخطاب
الاستعماري المتحيز لا ينطلق دون
عوائق كما يبين سعيد في كتاب
الاستشراق، وإنما يتميع ويلتبس
في مرحلة التوصيل، ليفقد الثنائية
الضدية التي يسعى لها الخطاب
الكولونيالي، وبذلك تتزعزع
الهويات المتقابلة بين السادة
والعبيد» (١١).

وقد أولى عدد من كبار المنظرين
الأوروبيين حديثا اهتمامهم
للمشكلات الكولونيالية منهم جاك
دريدا وتودوروف (وهما في الأصل
من الجزائر ومن بلغاريا على
الترتيب)، وقد صارا من أعمدة
المثقفين الفرنسيين، ولم يكن
تركيزهما على الخلفيات الخاصة
بهما فحسب، ففي الوقت الذي ركز
فيه دريدا على العنصرية في جنوب
أفريقيا، تكلم تودوروف عن «نهاية
أمريكا» معالجا فيه أمريكا اللاتنية.

إن أي قيمة لنظرية ما بعد
الكولونيالية بوصفها دراسة عامة
ينبغي أن تدين بالفضل للتقاليد
النقدية في أي مكان، وعند أي أمة
تدخل في تشكيل قيمة نظرية ما بعد

لمنهج نظري بعينه، فهي ناقدة
نسوية، ماركسية، تفكيكية، أدت
أدواتها المنهجية الهائلة ومعرفتها
العميقة بالنظرية إلى صعوبة نصها،
هذا فضلا عن تمسكها بموقف
التفاوض Negotiation والذي
تلخصه بأنه «هو أن يحاول المرء
تعديل شيء فرض عليه لأنه مرغم
على الإبقاء على تلك البنيات
ولا يستطيع قطعها تماما» (9).

لقد اهتمت سبيفاك بتحليل
الخطاب المضاد وبالأخص بمشروع
جماعة دراسات التابع الهندية، وهي
تتكون من مجموعة من المؤرخين في
الهند يصدرون دورية تاريخية عن
الهند باسم دراسات التابع Subatarn
Studies.

فمنذ مطلع الثمانينيات يرأس
تحريرها المؤرخ الهندي الماركسي
رانجيت جوها Ranajit Guha، وهو
مشروع يحاول إعادة كتابة تاريخ
الهند في فترة الاستعمار من خلال
الدور التاريخي للتابع، وتجدر
الإشارة إلى أن مصطلح التابع قد
استعارته الجماعة من المفكر
الماركسي، أنطونيو جرامشي الذي
استخدمه في كتابه: دقاتر السجن
للإشارة إلى العمالة الريفية
والبروليتاريا.

وقد أقردت سبيفاك دراسة
مستفيضة حول هذه الجماعة
وآرائها عنوانها «دراسات التابع:
تفكيك التأريخ» (10).

ومن جهة أخرى فقد قامت
سبيفاك بتوسيع إبداعي للتوليفة

الكولونيالية، وتعريف ماهية ما بعد الكولونيالية - هنا - يشكل مشكلة، فعلى سبيل المثال، نجد دينس لي Dennislee وهو كندي، في كتابه الإيقاع، البلد، الصمت: الكتابة في الفضاء الكولونيالي، Gadence, Country, Silence: Writing in colonial space. الكولونيالية لإيجاد صوت أصيل حين يدرس ثقافة المقيمين التي قامت على أساس التقاليد الأنجلزية، فالتجربة الكندية - أيضا - ينبغي أن تأخذ في اعتبارها حقيقة أن الفرنسيين كانوا هم المستعمرون الرئيسيون الأوائل، وهذه الحقيقة - أيضا - قد عقدت الجدل الثقافي والدستوري في كندا، فكندا من الناحية الرسمية تكوين اقتصادي وسياسي يتسم باندواجية اللغة، مكون من سلطتين أوروبيتين قويتين واسعتي النفوذ هما فرنسا وبريطانيا.

وطبيعة البلد ذات الثقافات المتعددة تعقد العلاقة بين بلاد يقطنها أصلاء وتلك التي يسكنها مقيمون.

ومنذ بواكير الستينات - على الأقل - اعترف حقل الأدب الإنجليزي بموضوع أدب الكومونويلث Com-monwealth ، الذي ارتبط كثيرا باثنين من الدارسين هما «وليم ولش» William walsh من جامعة ليدز، وجوزيف جونز Joseph Jones من جامعة تكساس.

وقد تشكل أدب الكومونويلث في

معظمه من دراسات لآداب قومية منفردة، ولكن كانت توجد دائما بعض الدراسات المقارنة.

وبينما يمكن أن تعامل جميع الثقافات التي كانت مستعمرة من البلاد الأوروبية على أنها ما بعد الاستعمار، توجد حالات خاصة واستثناءات، فعلى سبيل المثال، نادرا ما تذكر أيرلندا والولايات المتحدة الأمريكية في هذا السياق، أما آداب أمريكا اللاتينية فإنها لاتعد مما بعد الكولونيالية عادة إلا في سياقها الخاص، وذلك راجع للغة الكتابة فيها، فلغة المستعمر والمستعمر واحدة وهي اللغة الأسبانية، ومع صلة ضعيفة بثقافات ما بعد الكولونيالية في الإنجليزية والفرنسية، على الرغم من أن ناقدا مثل إيرل فيتز Earl Fitz قد أخرج دراسات مقارنة لآداب أمريكا اللاتينية؛

هذا وقد كان الاهتمام الأنجلو أمريكي الأول مقصورا على آداب أفريقيا، إلى أن ظهرت جهود «سيفاك وبها وبها» واهتمامهما بشبه القارة الهندية.

وقد ظهر تأكيد خاص في الولايات المتحدة الأمريكية على الدراسات ما بعد الكولونيالية حيث ارتبطت معظم الدراسات الأفريقية بجذور الثقافة الأمريكية الأفريقية.

أما الآن، فقد صار اكتشاف المظاهر المختلفة لما سمي بـ «العالم الثالث» يحظى باهتمام مركزي بالنسبة للدراسات الأمريكية في

وغاريت غريفيت Grareth Griffiths وهيلين تيفن H elen Tiffin البرنامج الخاص بدراسات مابعد الكولونيالية في الإنجليزية.

ولهذا الكتاب أهميته الخاصة التي تأتي من حيث إن مؤلفيه يمثلون جيل الشباب بين الدارسين لآداب الكومونويلث، وهم أحفاد وولش Walsh وجونس Jones، لقد كانوا خلافا لروادهم، أكثر اطلاعا على أعمال سبيفاك و«بها بها» ودارسي ما بعد البنيوية بشكل عام.

لقد كان منهجهم في هذا الكتاب التركيز على آداب الكومونويلث ودارسي آداب الكومونويلث، فضلا عن الاهتمام بنظرية مابعد الحداثة، وذلك على الرغم من الغياب الكامل للموضوع مابعد الاستعماري في سرد ما بعد الحداثة.

ويبرز كتاب «الامبراطورية ترد» ما يسمى بـ «التراوج الاغترابي» Hy-bridization.

والذي من خلاله تأتلف تقاليد السكان الاصليين ببقايا الآثار الامبريالية لايجاد شيء جديد يكون مابعد استعماري في اللغة، وهو ما أطلق عليه الكتاب: «الإنجليزية الدنيا» مقابل «الإنجليزية العليا» التي أرسلتها إليهم الامبراطورية الأوروبية.

ويوضح الكتاب بعض النقاط الجدلية ويعرض لبعض المشكلات الأساسية التي تنتاب المشروع ما بعد الكولونيالي، فالكتاب يقدم دعما ضعيفا لمؤلفين من أمثال جوجي

مجال دراسات مابعد الكولونيالية، ولاسيما من خلال أعمال جاندراموهانتي Chandra Mohanty وترينه ت. من ها Trinht. Minh-ha.

— من قضايا مابعد الكولونيالية:

هناك مجموعة من القضايا التي تطرق إليها نقد مابعد الكولونيالية، وجميعها ترتبط بوضع المستعمر ومحاولة مقاومته لسيطرة الثقافة الغربية التي تهيمن على ثقافته لغة وعقيدة وتفكيراً، محاولاً كسر هذه الهيمنة من خلال تشكيل وعي مضاد للخطاب الكولونيالي السائد، وذلك عبر استخدامه لغته الأصلية في الكتاب والكشف عن مواطن القوة في تراثه القومي، واستعادة قراءة تاريخه ليس من جهة الوعي الكولونيالي وإنما من خلال وعيه هو به أثناء فترة الاستعمار، وهذا ما صنعه جماعة دراسات التابع (12).

فالمشروع مابعد الكولونيالي هو مشروع يحاول أن يدرس القضايا المتعلقة بافتقاد المعنى وحالات الهوية المنقسمة على ذاتها، كما تركز دراسات مابعد الكولونيالية على نقد القومية من منطلق المسكوت عنه والمعتم عليه في الخطاب النسائي وخطاب المهمشين وخطاب التابع.

ويشكل كتاب «الإمبراطورية ترد» النظرية والتطبيق في آداب مابعد الكولونيالية - The Empire Writes back: theory and Practice post-Colonial Literatures (1989). لمؤلفيه بيل أشكروفت Bill Ashcroft

تحت غطاء «العولمة» واعتبار الأرض قرية كونية واحدة، الأمر الذي يستدعي «ضرورة» الوعي بالثقافات المتعددة، فنقد ما بعد الكولونيالية هو نقد مقارن، لا يسعى لإقامة تراتب هرمي بين الثقافات، بل لدراسة مدى تفاعلها.. إن أكثر الأعمال الأدبية نجاحا هي التي تكتب في المنفى، حتى صار أدب المنفى الأكثر شيوعا بين جمهور القراء والنقاد على حد سواء» (13).

من هنا كان يرى سعيد في كتابه «صور المثقف» أن المنفى أن تظل دوما هامشيا. إن الكتاب الذي وضعه روبرت يونغ Robert young تحت عنوان ميثولوجيا بيضاء: كتابة التاريخ والغرب (1990) «الذي حلل فيه جوانب من الفكر الماركسي مبرزا تورط ذلك الفكر في الخطاب الاستعماري على الرغم من النقد الذي وجهه ماركس للاستعمار البريطاني، فقد وجد ماركس - كما يقول يونغ - مبررا لذلك الاستعمار نفسه حين قال إن للاستعمار البريطاني للهند نتيجة إيجابية تتمثل في إدخال الهند في سياق التاريخ الغربي المتطور» (14) ويمكن أن يشكل هذا الكتاب نقطة بداية لتاريخ أفضل انحراف في النظريات المركزية والمفاهيم المركزية في قضية نقد ما بعد الكولونيالية منذ هيجل وماركس وصولا إلى «بها بها» وسبيفاك.

وتكشف عناوين بعض النصوص الأساسية الحديثة عن القضايا التي

واتينقو Ngugiwa Thiongo الذي يكتب بلغته الأصلية رافضا اللغة الإنجليزية وسيادتها الثقافية عليه، من هنا يبدو أن كتاب «الامبراطورية ترد يولى النصوص التي تهاجم ما هو أميرالي قدرا أكبر من النصوص التي تدافع عن أصالتها وهويتها الثقافية».

وفي النهاية فإن الكتاب كان يرغب في أن يؤسس لأهمية قضية ما بعد الكولونيالية، وهذه الرغبة أدت عند هؤلاء الكتاب إلى تأكيد قضايا معينة وتقييمات يرددونها هي موضع الجدل، ومن أمثلتها أن ولسن هارس Wilson Harris وصل إلى نفس النتائج التي توصل إليها دريدا ولكن قبل دريدا، أو قول دريدا بأن الأمر ليس بعد حدثي في النصوص المعاصرة من عالم بعد الكولونيالية إنما هي في حقيقة الأمر نصوص ما بعد الاستعماري، بمعنى آخر أن ما بعد الحدثي في نتاج العالم الثالث هو في حقيقة الأمر ما بعد استعماري.

لقد بات من الصعب أن تدرج نظرية ما بعد الكولونيالية تحت موضوع واحد، ولكن قضية «أوضاع الذات» Subject Positions هي أقرب المواضيع وأبرزها في هذا المجال، والتي يمكن أن تعتبر المنطلق الذي تتجمع حوله جل الموضوعات والقضايا ما بعد كولونيالية، وخاصة معرفة الذات عبر معرفة الآخر، والوعي بثقافة الذات للدخول في التعدد الثقافي والذي لف العالم اليوم

الدارسين الذين كان عملهم الأساسي في هذه المناطق قد تحولوا حديثاً وأبدوا تعليقاتهم على الكولونيات ومنهم تيري ايجلتون وفريدريك جيمسن.

وبهذا الدور تأتي تشكيلة النظريات الجديدة والعميقة والمهمة التي لا تخلو من خطر، فبعض النقاد يرون أن مابعد الكولونيات تهدد بأن تكون منهجا أقرب إلى الشمولية.

تشغل نقد ما بعد الكولونيات ككتاب المرأة والوطنى والآخر لـ «ترين» Trinh وكتاب سبيفاك «في العوالم الأخرى» فهناك اهتمام واضح برز عند مجموعتين من كتاب ما بعد الكولونيات ممن تم إهمالهما وقت الاستقلال ودخولا في السبعينيات وهما النساء والسكان الأصليون وكذلك الكتاب المهاجرون (15).

ومنذ بواكير التسعينيات يبدو أن دراسات ما بعد الاستعمار أخذت تنمو نمواً سريعاً، ومن أبرز

الهوامش:

- تفكيك التاريخ - تقديم وترجمة سامية محرز - مجلة ألف العدد 18 (1998)، ص 123.
- (10) انظر: مجلة ألف العدد 18 (1998)، ص 122-156.
- (11) فريال جبوري غزول - مابعد الكولونيات وما وراء المسميات - قضايا فكرية أكتوبر 1999، ص 383.
- (12) انظر: تيموثي ميتشل - مدرسة دراسات التابع ومسألة الحداثة - ترجمة بشير السباعي - مجلة ألف العدد 18 (1998)، ص 100-121.
- (13) ماري تريز عبد المسيح - مابعد الكولونيات قراءة أولى - مجلة القاهرة - نوفمبر 1997، ص 11.
- (14) ميجان الرويلي وسعد البازعي - دليل الناقد الأدبي، ص 79.
- (15) انظر: إليكي بويمر - آفاق ما بعد الكولونيات - مجلة القاهرة - نوفمبر 1997، ص 34-35.

- (1) ميجان الرويلي وسعد البازعي - دليل الناقد الأدبي، ص 78.
- (2) فريال جبوري غزول - مابعد الكولونيات وما وراء المسميات - قضايا فكرية أكتوبر 1999، ص 385.
- (3) المرجع السابق، 383.
- (4) ماري تريز عبد المسيح - مابعد الكولونيات قراءة أولى - مجلة القاهرة - نوفمبر 1997، ص 10.
- (5) المرجع السابق، ص 12.
- (6) ميجان الرويلي وسعد البازعي - دليل الناقد الأدبي، ص 80.
- (7) كتاب: النصوص الأساسية في دراسات مابعد الكولونيات نقلاً عن فريال جبوري غزول - مابعد الكولونيات وما وراء المسميات، ص 387.
- (8) محسن جاسم الموسوي - مواجهات إعجاز أحمد الثقافية - مجلة ألف العدد 18 (1998)، ص 88.
- (9) سبيفاك - دراسات التابع:

الحاي والقومي والإنساني

في شعر خليل حاوي

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

• د. فؤاد المرعي

• أقيمت في حفل تكريم

الشاعر خليل حاوي في

ظهور الشوير في ٢٨/٧/٢٠٠٠

لو كان خليل حيا بيننا اليوم، أتراه
كان سيقراً علينا «الجسر» طالبا منا
العبور إلى رؤياه، إلى عالمه السامي
الذي حلم أن يرقى إليه أو يعيش فيه
لبنان، كل لبنان، والعرب، كل العرب،
بل البشر، كل البشر. أم تراه كان
سيطرح علينا السؤال الذي طرحته
امرأة «لعاذر 1962» على نفسها؟
ولماذا عاد من حفرة ميتا كئيب؟

لست أدري. أنا لم ألتق به، لم
أعرفه كما عرفه كثيرون بينكم ممن
كانوا أصدقاء طفولة أو زملاء دراسة
أو رفاق درب أو طلابا تتلمذوا عليه،

ولكنني قرأت معظم ما كتبه من شعر ونثر وما قاله في معظم حواراته ولقاءاته وما دونه دارسوه من مقالات وبحوث أو نشره أصدقائه من ذكريات عنه، فارتسمت في ذهني صورة لهذا الإنسان المتميز تجعلني أظن، بل أكاد أجزم أنه كان سي طرح علينا سؤال امرأة لعازر.

في العدد الخاص عن خليل حاوي، عدد حزيران / تموز 1983، كتبت مجلة «الفكر العربي المعاصر» في كلمتها الأولى ما يلي: «كانت الثقافة الماضوية تعشش بالعادة والغريزة في جميع البنى وعلى جميع المستويات، وكانت النهضة قد أسست بالوهم أحيانا لمفاهيم خاطئة تحت شعارات «الانبعاث» و«الإحياء» و«التراثية» من ناحية، وللحاق بركب الثقافات والآداب الأجنبية وموازية المعاصرة الغربية. من ناحية ثانية، وكان هاجس رواد الحداثة العربية اختراق هذين المفهومين الغائمين في آن معا، دون قطع العلاقة مع الأصالة والتراث من جهة، والتعرض لمسيرة الانفتاح والتثقيف المتمثلة في ضرورة التجديد وأحقية المعاصرة من جهة ثانية» (1).

أليس من الواجب علينا، إذا كنا لا نريد خداع أنفسنا، أن نصح اليوم ما كان يجب أن يصح قبل سبعة عشر عاما فنقول: كانت الثقافة الماضوية وما زالت.. وكانت «النهضة» وما زالت.. وكان هاجس رواد الحداثة العربية وما زال.. أعتقد أنه من واجبنا أن نفعل ذلك

وفاء لخليل حاوي الذي كان يردد في محاضراته في النقد الأدبي على مسامع طلابه: «لا يمكن أن تنشأ عندنا نهضة في معزل عن مواجهة الفاجعة كما هي حقيقة، فليس أسهل من مخادعة الذات لذاتها» (2)، والذي كان وجدانه يعلن دائما زيف كل لحظة في الزمن العربي الذي عاينه، ويصرخ في مواجهة الحقيقة الفاجعة: «ليس هذا ما اعتقدناه وانتظرناه، ليس هذا هو الكون الجديد الذي ينتصر على الفساد». ولو كان بيننا اليوم لسمعنا منه الصرخة نفسها.

إن تأمل حياة خليل حاوي الشاعر والمفكر يظهر لنا تجربة فريدة في تاريخ الشعر العربي الحديث، تجربة تجسد وحدة مدهشة بين حدسه الفني وحياته الشخصية الحافلة وثقافته المتكاملة، كونت معاناة فريدة وحقت تماهيا عجيبا بين شعره وفكره وأحداث حياته، من هنا نستنتج أن شعر خليل حاوي كان سبيله إلى الحقيقة، وأن فكره كان سبيله إلى الشعر. ومن هنا كانت جرأته المذهلة في مواجهة الحقيقة، وكان استبصاره الفلسفي الشامل الذي يستقطب الزمن كله فلا يفصل بين الماضي والحاضر والمستقبل، ولا يقف عند حدود المكان أو حدود الذات.

يذكر إيليا حاوي أن خليلا كان يقول: «إن الموهبة تمثل المرحلة الأولى ومن لا يتقف عليها بالثقافة الجديدة الشاملة يظل في الشعر زجالا، وإذا كان رساما، يبقى في الرسم دهانا أو طراشا» (3).

لقد اختتم في ذهن خليل حاوي أن الشاعر الكبير مفكر كبير ومثقف كبير تتمثل له الأفكار والعواطف على شاشة الرؤيا، ومن هنا كان ارتباط رؤياه بالفكر الفلسفي ارتباطا وثيقا. ذلك هو فحوى قول حاوي للدكتور ساسين عساف في صيف عام 1975: «أعتقد أنني بذلت جهدا غير مشروع وغير مطلوب من الشاعر في مجال استيعاب الفكري، عندما تكون الحضارة غنية بالفكر يشيع منها الفكر على سبيل الإشعاع وينضح منها نضوحا تلقائيا، وقد أزعجني ومازال يزعجني اضطرابي من حين إلى آخر للعودة إلى التراث الفلسفي العام واستيعابه على سبيل المجاهدة الفكرية والنفسية المرهقة، ولذلك فإنني أحاول ألا أبشر عملية الخلق الشعري إلا بعد فترة الاستيعاب الفكري الفلسفي كي لا أقع في آفة الشعور الذي يسرد الأفكار ولا يجسدها» (4).

صحيح أن خليل حاوي كان يمتلك منهجا فلسفيا منسجما يحدد من خلاله موقفه من الأشياء والظواهر ويضبط به توازن رؤاه، ولكنه كان يرفض السرد والوصف، إذ كان يرى في السرد آفة من آفات الشعر، ولذا نراه يبتعد في شعره عن التشبيه والاستعارة ويلجأ إلى التجسيد الذي ينقل المعاناة من عالم النفس إلى عالم الحس من دون أن يوقع الشعر في نثرية التشبيه والاستعارة. إن التجسيد في شعر حاوي مرتبط بموقفه الكلي من الوجود والفكر والشعر. فالشعر نتاج تأمل فلسفي

للوجود، ينفذ إلى جوهره، ليضيئه من الداخل فيجعله قابلا لحلول الروح فيه. وهكذا يغدو الوجود في الصورة الشعرية عنده سبيكة مادية وروحية مضاءة بمعاناة الشاعر وفكره.

ومن اللافت للنظر أن الصور الشعرية في قصائد حاوي مدهشة من خلال اعتمادها في علاقاتها على الانفعالية والتركيز على غير المتوقع، الأمر الذي يخلخل في داخل المتلقي كمونا مختزنا ويحضه على تركيب علاقات دلالية جديدة مختلفة عما هو سائد ومألوف.

لقد تجاوز خليل حاوي المرحلتين الإحيائية والرومانتيكية في بناء الصورة الشعرية واستخدامها، فوصل التوليد في شعره إلى مستوى عال من الطاقة الاحتمالية والإدهاش، وشهدت الصورة انزياحا دلاليا كبيرا من خلال تكثيفها تكثيفا هائلا وبنائها بناء دراميا يجسد صراعا نفسيا داخليا عميقا يعكس الجواء العامة لحياة الشاعر المتمثلة بالسوداوية والموت الحضاري، وينطوي على مرجعية نفسية عميقة وينبئ بهوة سحيقة بين الشاعر والواقع.

لم يكن غائبا عن ذهن حاوي ما أحدثه من تغيير في بنية الشعر العربي، ففي حديث إلى مجلة الطريق في كانون الثاني عام 1971 يقول الشاعر: «كنت، بوعي أو لا وعي، أحاول أن أنتقل بالشعر من عصر إلى عصر، وأحدث ثورة تجعل شعرنا الحديث يتصل بالتراث العربي بقدر ما ينفصل عنه، غير أنني لم أستمد من التراث إلا العناصر الحية التي

استقرت في قوالب جامدة بل هي إلى
الينابيع التي تفجرت منها روح
حيوية تولد أنماطا ونماذج» (9).

من هنا يتضح لنا أن مصدر
الأصالة وباعث النهضة عند حاوي
هو العودة إلى مصدر الحياة
ووجدتها وحقيقتها الأولى، إلى الذات
في فطرتها «من هنا يجب أن نبدأ، من
فطرة الإنسان الأصيلة، وكان على
من يريد بعثا صحيحا وتجديدا
اصيلا، أن يطلق ذات الإنسان من
عقالها، فما يقيد بها بتقليد لا غذاء لها
فيه، ولا يطلب منها تجديدا لا يصدر
عن فطرتها» (10).

لقد رأى حاوي أن مشروع
النهضة العربية الذي سبق حركة
الصدانة كان يشكو من تخلف كلي
شامل تجلى «في نقص في وعي
الفكر العربي لذاته وفي تمثله لتراثه
وتراث الثقافة العالمية، ثم تهافت في
القيم والمناقب، وأورث الفصام بين
الاعتقاد والعمل، كما أورث الرياء
العقلي والتقية والاستبطان» (11).

ورأى أن تجاوز هذه العيوب
وإحداث نهضة قومية حقيقية لا يكون
في تغليب تقدمية على سلفية أو
تغليب سلفية على تقدمية، وإنما
يكون في العودة بالإنسان إلى فطرته
الأصيلة، في بعث الإنسان فينا، بما
هو قلب وإرادة ينزعان إلى الإيمان
بالحق، وعقل يطلب المعرفة، وبما هو
شخصية قد استكملت يناعها، وبلغ
كل عنصر فيها، وفقا لطبيعته، منتهى
نمائمه وغاية مطلبه» (12).

ينصب اهتمام حاوي، إذن، على
بعث الشاعر الإنسان الذي يمتلك

تسعفني على التعبير عن واقع العصر
الحديث. أما نتاج شعراء النهضة
والشعراء الذين سبقونا مباشرة فقد
كان رفضي له يكاد يكون رفضا
مطلقا. وذلك لما يشيع فيه من
صياغات بلاغية مصطنعة، ونبرات
خطابية جوفاء، وزخرف لفظي
وتقرير ذهني يسرد الأفكار ولا
يجسدها، وجمالية خادعة مموهة،
وعاطفة سيالة، وضرب ملمول على
وتر الفردية المقفلة، ونزعة اجتماعية
تمسح شخصية الشاعر» (5).

ويعمق حاوي رفضه لشعر
«النهضة» وأدبها فيقرر «... أنها حركة
أصابها هيام وضياح بين القديم
المتحجر والغريب المجلوب» (6) وأنها
«أخفقت في صهر ما أفادته من هذين
المصدرين، فكان محتوما عليها
الإخفاق في مجال الخلق، لأن الصهر
الثقافي الحضاري هو الخطوة الأولى
في مجال الخلق الأصيل» (7).
إن «النهضة» التي يسعى إليها
خليل حاوي من خلال الشعر تتطلب
أمورا أخرى غير تقليد القديم
واستجلاب الغريب، إنها تتطلب...
صهرا للتراث، يمهد لتفجير تلقائي
بالجديد الأصيل غير المرتقب. وأخرى
أن يعبر تعبيرا واحدا عما اختزنت
الأمة من طاقة حيوية عبر هجوع
تاريخي طويل» (8).

لا بد، إذن، لكل نهضة شعرية «من
العودة إلى الينابيع الأصيلة التي
كانت مصدر كل نهضة في الماضي،
وهذه العودة تختلف عما يدعى
بالسلفية الشعرية، ذلك أنها ليست
عودة لأحياء الأنماط والنماذج التي

للأساطير وفكرة الانبعاث دعوة إلى إحياء الماضي واستعادة ما كان فيه، فحاوي كان من أوائل الشعراء، بل أول الشعراء الذين اكتشفوا سقوط هذه الدعوة «الانبعاثية» النهضوية، إذ رأى فيها تكراراً لترسبات عصر الانحطاط وتجاهلاً لتاريخية الواقع. كما أن استدعاءه لهذه الأساطير لم يكن اتكاءاً على الغرب فالمثاقفة بين شعراء الحداثة والشعر الغربي أنتجت لدى هؤلاء قناعة بأن شعرية الشعر العربي العظيم تتصل بخصائص مشرقية: النبوة، الرؤيا، الحلم، السحر، العجائبية، التخيل، اللانهاية، الباطن أو ما وراء الواقع، الانخفاف، الإشراق، الشطح، الكشف. لذا لم ينظروا إلى شعرهم بوصفه متأثراً بالشعر الغربي، بل وأوافقوه عودته إلى الأصول المشرقية» (16).

إن أعداء الحداثة أقاموا الدنيا ولم يقعدوها صابين جام غضبهم على الحداثة وشعرائها متهمين الداعين إليها بالتبعية للغرب، وقد آن الأوان لكي يدرك هؤلاء، وقد شاخ اتهامهم وبات مبتذلاً، «أن التوتر والألم في شعر الحداثة عامة، وفي شعر خليل حاوي خاصة، من الظواهر الأصلية التي تستند إلى حامل اجتماعي أصيل أيضاً» (17) ومن الخطأ الشائع القول إنهما مستوردان من الغرب. إنهما انعكاس لما يعانيه أفراد الجنس البشري بعامة، وثورة على الموت الحضاري في الراهن الاجتماعي العربي المهزوم. يبدو «الموت الحضاري» في قصائد خليل حاوي

أصالة ذاتية وقدرة «على صهر ما يستمد من نتاج الآخرين وطبعه بنظراته الخاصة وطريقته في التعبير» (12).

فتلك هي، في نظره، «سمة الشاعر الأصل الذي لا تلمح وراء نتاجه شبحاً من أشباح أسلافه أو معاصريه، أكانوا عرباً أم غربيين» (13).

لقد عايش الشاعر عالماً أرحب وأكثر شمولاً من شعراء المرحلتين الإحيائية والرومانتيكية وهذا ما جعل فكره ينبع أساساً من إحساسه الذاتي بالقضايا الكيانية الكبرى، فلا ينحصر في أطر سياسية أو اجتماعية أو اقتصادية، بل يمتح من التاريخ الحضاري الشامل للإنسانية رابطاً الخاص بالعام والجزئي بالكلّي والعيني بالمجرد، والشعري بالنهضوي والفكري بالقومي والأدبي بالسياسي.

ولقد اقتضت منه فكرة العودة إلى مصدر الحياة وفطرة الإنسان الأصلية توظيف الأسطورة الملقحة برؤيا مستقلة تختص به وحده معتبراً أن «الأساطير المتمثلة في التراث الشعبي تعبر عن نفسية شعبنا وتطورها خلال تاريخ طويل» (14)، وأنها تجربة تتحد فيها الذات بالموضوع، والمجرد بالمحسوس، وما فوق الواقع بالواقع، وأن الرمز المستمد من الأساطير التراثية الشعبية يشرك الآخرين في تجارب الشاعر ويدخلهم إلى عالمه بيسر وألفة» (15).

لم يكن، إذن، استدعاء خليل حاوي

والغرب، فبدأ الشرق درويشا عتيقا
شرشت رجلاه في الوحل وبات
ساكنا يمتص ما تنضح الأرض
الموات، وبدأ الغرب غولا يرغي طينه
بفورات حضارية تتحشرج
وتضمحل.

الغرب غول ينزع ستائر المجهول
ويكتشف القارات البكر ويستعين
بالعلم على تطويع المادة وتحطيم
الذرة، ويستغل مرافق الطبيعة
ويسخر قواها لخدمته. ولكنه، بعد أن
يبلغ قمة المعرفة ويقدم كل تضحية
في سبيلها ينتهي إلى اليأس من العلم
والتنكر له ويبدأ الانحدار إلى هوة
الخيبة والقنوط.

أما الشرق، المغرق في الروحانية
والتصوف والقدم، فزاهد في المغامرة
واكتشاف المجاهيل واكتناه أسرار
الطبيعة، قابع في عريه، منتش في
حلقات ذكره، يجتاز الحياة في
غيبوبة وقناء، معتقدا أن كل طرقات
الأرض، قاصيها ودانيها، يؤدي إليه،
إلى حيث يتعانق الله والدهر السحيق.
إن الغرب والشرق ضائعان، كل
منهما يعاني مصاعب شتى، هي في
الحقيقة مصاعب يعانيها الشاعر
نفسه وقد رأى أن الشرق والغرب
عاجزان بوضعهما الحالي عن تقديم
المعرفة الإنسانية الحققة، وبدأ له
الإنسان ممزقا بين قطبي المنطق
والتصوف، العلم والإيمان، المادية
والروحانية.

وهكذا تتحول الرؤيا الشعرية عند
حاوي إلى إحساس بالضيق
وتصدع اليقين والغربة الروحية في
العالم والشعور بالاضمحلال

حالة نهائية وناجزة في الراهن
العربي، فنصوصه الشعرية تتحدث
عن موت أمة تحتاج انبعاثا جديدا
ميئوسا منه، لأن الجيل الذي يعانيه
الشاعر جيل معطل الإرادة عاجز عن
إنجاز أعمال ثورية جوهرية وجذرية
لإحياء مات.

من هنا كان حلم خليل حاوي
بالانبعاث متلازما في أغلب الأحيان
مع بروز صور أكثر قتامة وسوداوية
من تلك القائمة في الواقع، تنبئ عن
شعور عميق بأن الانبعاث سيأتي
مشوها.

لقد صور خليل حاوي في دواوينه
الخمسة تمرده على الواقع ورفضه
له، وجعل للتاريخ والمستقبل حضورا
مباشرا في شعره، من خلال
تصويره للتجربة الانبعاثية العربية
عن كثير من القلق والشوق والضيق
واليأس والضجر والمعاناة، فكان ذلك
كله استغراقا حقيقيا وأصيلا في
هموم الواقع العربي الذي بدا له
متحجرا، ساكنا، عاجزا عن فعل جبار
ينجز عملية التغيير.

قد يكون الأمر محض مصادفة أو
قد يكون أمرا متعمدا، أن يفتتح حاوي
مجموعته «نهر الرماد»، بل ديوانه
الشعري الصادر عن دار العودة في
بيروت عام 1979، بقصيدته «البحار
والدرويش» التي تلفت النظر بطرحها
إشكالية التعارض بين شرق
الدرويش والغرب - الغول.

في هذه القصيدة تنطلق الرؤيا
الشعرية عند حاوي من البحث
اليأس عن الذات الحضارية بعد أن
حل الموت الحضاري في الشرق

الوجوم، الاحتقان، الأزمة، الأعين المشبوهة، الأشباح الدميعة، الجريمة، الموت الرتيب، الحانة المسحورة، المتاهات، الدهاليز، المواخير، الجحيم، الطواغيت، التافه» «١٩».

إن بيروت في قصيدة حاوي مصدر للوحشة والبرودة، وهما عنصران نفسيان معنويان ناتجان عن انعدام للتوازن في المحيط المحسوس وفقدان للثقة عند الشاعر بإمكانية بناء ما تهدم في الواقع بفعل الزمن.

ومن هنا جاء بحثه عن عالم آخر غير عالمه الحالي. وما استخدام الشاعر للجوء الأسطورية في تصويره للمدينة إلا تعبير عن تهدم وانكسار على ساحة الواقع يبرز حالة من حالات الاغتراب الحاد أمام سلطة الزمن بالمفهوم النفسي العميق للكلمة.

يحمل تصوير حاوي للزمن إدانة للثبات والسكون، حيث تبدو له بيروت التي يعانيتها عديمة الحركة لاتحمل سوى معنى واحد هو الموت، فالصور التي تجسد الزمن في هذه القصيدة، بل في كل شعره، هي دائما صور الغياب والتشوه والمرض والموت والسكونية المطلقة، فالثواني مريضة ميتة، والنهار راكد ساكن والطبيعة مملة مضجرة والليل دهر لانهاية له. ومن الواضح أن تصوير الزمن على هذا النحو يعمق الاحساس بتفاهة الواقع وبضرورة تجاوزه واستحالة ذلك التجاوز، ويخلق لديه إدراكا بعدم جدوى الاستمرار في منظومة الحياة في ظروف اجتماعية

الروحي عبر الاضمحلال الحضاري. لقد جسدت هذه القصيدة موقف الشاعر من القضايا الحضارية - الكونية الكبرى وعكست طبيعة العصر الذي وجدت فيه، فعبرت عن حالة قلق قصوى أصابت العقل البشري نتيجة تحطيم الثورة العلمية التقنية لطبيعة المجتمع القديم، وإحداثها انقلابا في معايير الحياة والفكر انتهى إلى نزاعات كونية كبرى، أحدثت ارتجاجا عظيما في العقل البشري.

يجسد الشاعر في قصيدة «ليالي بيروت» معاناة مجتمعه المحلي، فهو يصور - كما يقول - «حياة الوحدة والفراغ والضياع في شوارع بيروت» (١٨)، فيختار الليل زمنا، والحانات والشوارع مسرحا للأحداث، والمجتمع بطلا. ويتداخل الزمان بالمكان في الصورة الشعرية فتمتد من زحمة الشوارع إلى تجاوزه الوعي وفقدان القيم في ساعة السكر، إلى الصحو في اليوم التالي ومواجهة الاحتكار والاستغلال في دوران عقيم لا خلاص منه.

وقد أشار د. عبد الله عساف في دراسته القيمة «الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا» إلى القلق الوجودي والنفسي الذي يسيطر على الشارع (في هذه القصيدة)، وهو - بطبيعة الحال - القلق ذاته الذي يعيشه المجتمع «ولفت النظر إلى «الكم الهائل من الألفاظ التي تعبر عن مأساة الإنسان في المدينة مثل: الضيق، الحرمان، الليالي، المتاهات، السأم، الصحراء، الوحش الرهيب، الكهف، المغيب،

وسياسية قاهرة ليس تغييرها أمرا سهلا، ويجعل مرور الزمن ثقيلًا وطويلاً ومملاً، ينبئ بتوقف الحياة ويبرز صور العذاب والموت.

والأمر الجوهري في عذاب حاوي أن كل شيء يخالف رؤياه وتطلعاته يشكل لديه رعباً لأن تفكيره يتأتى من أن هذا الذي يخالف رؤياه هو مصدر من مصادر الموت (الزمن والمجتمع والظروف السياسية...) ومن هنا كانت وطأة الزمن عليه إشارة إلى صراع وجودي حاد يترافق ومعطيات مخيفة ويشكل عائقاً في وجه الانبعاث الحضاري يتفاقم إلى حد يجعل الشاعر لا يرى غير الموت معتلياً كل شيء (الأماكن، والكون، والأرض، والوجود بأكمله) (20).

قد يبدو المجتمع في قصيدة «ليالي بيروت» مستحقاً للرثاء، غير مدان أو مسؤول عن خلق أزمته، كما يقول د. عساف في دراسته المشار إليها سابقاً. غير أن من يتعمق في هذه المسألة ويتجاوز النظرة الجزئية إلى نظرة شاملة تستخلص حكمها من الروح العامة (الباثيوس) المبتوثة في شعر خليل حاوي يكتشف أن الشاعر ليس مشفقاً على المجتمع بل هو ناقد عليه يحمله مسؤولية أزمته التي يرى أنها أزمة وعي وأزمة حضارة (21).

إن المجتمع في شعر حاوي متهم ثبتت إدانته، وهو في صدام مستمر مع الشاعر الفرد المتطلع دائماً إلى التجديد والعطاء، وهو بنظره ليس مختلفاً فقط، وإنما خائن بمعنى ما وجبان أيضاً. وهذا أمر لا يخفيه لجوء الشاعر إلى الأساطير والرموز

الأسطورية، فهذه الأساطير والرموز لم تسبغ على شعر حاوي أية مسحة من الرضا عن الماضي أو التفاؤل بالمستقبل. فعلى الرغم من أن المحور الأساسي في قصيدته «بعد الجليد» هو وجود الإنسان العربي من حيث هو كائن اجتماعي يمتلك إرادة العيش عيشة إنسانية، وعلى الرغم من سعى الشاعر إلى استكشاف معالم الانبعاث الحضاري العربي، واستخدامه الرموز الأسطورية وسيلة لإعادة نبض الحياة للأمة العربية ودعوته الحارة إلى إله الخصب الشرقي «تموز» لإعادة الحياة والانبعاث إلى «التربة العاقر» و«الأرض العقيمة» والدفع لـ «الموتى الحزاني» فإن شعوره المتشائم قاده إلى القسوة على كل ما في الكون العربي وألجأه إلى مجابهة هذا الكون بالانفتاح على منابع الفكر والإبداع الإنساني محاولاً الارتقاء بشعره إلى مصاف الرؤيا الاستشرافية الكاشفة الرائدة التي لا تكتفي بوصف ما هو كائن بل تصور ما سيكون أو ما ترغب في أن يكون، فبدأ نص القصيدة بتركيبته العامة منبئاً بصورة مرعبة لا يمكن للصور المشرقة التي تضمنها (الشمس، والفصح المجيد، والدفع، والخصب) أن تحل محلها إلا إذا لبى «تموز» الرجاء، ولكن حالة الموت الشامل التي يعانيها الشاعر في الراهن العربي تجعل من «تموز» حلماً، بل وهماً في نهاية المطاف.

يرى د. عبد الله عساف أن خليل حاوي يعتمد في قصيدته «الناي

والريح» رموز الطبيعة لتصوير رؤيته وتجسيد رؤياه، وقد اهتم هذا الباحث، كما فعل سواه من الباحثين، بتفكيك تلك الرموز وتحديد دلالاتها فد «النأي» رمز القديم الذي لا بد من التخلص منه، تنضم إليه رموز أخرى مثل «الأب» و«الناسك»، أما «الريح» فرمز التحول الدائم الذي سيقتلع السياجات العتيقة المتحجرة ليعيد إلى التربة السمرء فطرتها البدئية» (22).

ولكن الذي استوقفني في القصيدة قبل ذلك كله، تلك المدهشة، لغة الريف اليومية البسيطة التي تتوهج بألق الشعر فتمس شغاف القلب. إن خطاب الأب يتجسد في هذه القصيدة بعبارات مغرقة في المحلية، لا يمكن للمرء أن يتمثل أبعادها «إلا إذا كانت نفسه قد لامست روح الريف اللبناني» (23) فأني لك أن تفهم كيف يكون الولد «كنز أبيه» و«حسر البيت» وأن تدرك الأبعاد النفسية لعبارات «الهم الثقيل» و«العام خلف الباب» و«الله الكفيل» من دون أن تعرف عن كذب «ذلك الجبل الذي روعته الهجرة وذوبه الحنين وأكلته الوحشة على أعقاب الانتظار» (24) ومن دون أن تألف أحاديث أهله بكل ما فيها من ذهول الوهم وخصب الرؤيا وشوق الذكريات. وأني لك أن تستوعب استيعابا شاملا صوت الناسك من دون أن تعرف عمق إيمان الفلاحين اللبنانيين بعبوديتهم للرب ومدى السلطة الروحية التي يمارسها «ممثل الرب» عليهم. صحيح أن الأصوات تتعدد في

هذه القصيدة، وصحيح أن هنالك صوتين يطغيان على سائر الأصوات، أحدهما صوت الريح والثاني صوت النأي، وأن الشاعر يعاني في القصيدة صراعا في سبيل الخلاص لفنه وتحقيق ذاته ومثله العليا. (25) ولكنني لا أرى في نواح النأي صوت الماضي بل حنين الشاعر القابع في صومعته في كمبريدج إلى لبنان وقد أثقلت قلبه هموم الغربة فضج الأسى في ناي وجدانه. كما أنني لا أرى في صوت الأب حبلا يجر الشاعر إلى الماضي ويعيق تقدمه إلى الأمام كما رأى د. عساف (26)، بل أرى فيه صورة أب عاجز اتكالي يعيش على أمل عودة الابن المنقذ مستعينا في التغلب على قلق الانتظار، بالصبر وإرادة الله، إنه صورة لحالة حزن تثير الإشفاق والتعطف، أما صوت الريح الذي يعلو في القصيدة مرغيا مزيدا وكأنه رمز للثورة، فليس إلا تعبيرا عن ثورة العقل المنضبط الذي تقيدته العاطفة وتشله الهموم التي تأكل حياة الشاعر فلا يستطيع خوض تجربة الخلاص والتطهر والانطلاق نحو بلوغ التجربة الفنية الصافية، إن الريح رمز لعاصفة غاضبة تهب في نفس الشاعر مجسدة شوقه إلى استعارة الفطرة الأولى والتحرر من كل ما يعيقها ويزيفها ويدنس بكارتها.

الريح في معظم نصوص حاوي الشعرية تجسيد لحالات التشيؤ والاغتراب، ومظهر من مظاهر الموت الحضاري في الراهن العربي، ولذا فهي تتلازم في تلك النصوص،

الأحلام والسعى إلى التجدد، آفة من آفات الشرق، وأنه - كما استشف من القصيدة - هو الذي أوصل الماضي إلى حالة العجز والموات، وهو الذي يعيق مسيرة الشاعر إلى المستقبل، وهو ما يجب على الريح أن تقتلعه لتطهر الأرض منه وتستعيد براءتها ونقاها.

هكذا يختلط في شعر حاوي حب الوطن والحنين إليه بالنقمة والثورة على كل ما يعيق انبعائه الحضاري، إنه يحمل الوطن في قلبه، ويعاني بكل قلبه مما يعانيه في هذا الوطن من تشوهات. وتكبر في قلبه المعاناة لتصبح معاناة من كل ما يشوه إنسانية الإنسان وأما شاملا يغلف رؤياه الشعرية التي تحتوي مستقبل الوطن والعالم.

لقد استوقفتني قبل قصيدة «النأي والريح» قصيدتان في ديوان حاوي هما: «حب وحلجة»، و«المجوس في أوروبا» الأولى تصور الوطن كما اختزنته ذاكرة فاستحقت بجدارة اسم «قصيدة حنين» حيث يسترجع الشاعر اللبناني المغترب صور قريته «ضهور الشوير» التي أحبها، أحب عبير أرضها وزقزقة عصافيرها وجيشان ينابيعها وشبابها وصباياها وشمسها وثلج جبالها ومروجها وبيوتها وأطفالها، لقد أحب ذلك كله حبا لا حدود له، حبا جعل منه فاديا يتحدى محنة الصلب «الاغتراب» - ويعاني آلام الاحتضار في غربته، ليحمل إلى أهلها شعلة المعرفة التي ستضيء لهم درب الحياة المقبلة.

وظواهر الصقيع والجليد والعراء. (27)، ولكن الريح في هذه القصيدة تحمل معنى يقترب كثيرا من معناها في النصوص الدينية حيث لا يسلط الرب الريح إلا على الأقوام الخاطئة، فتتطهر الأرض من الخطيئة الدينية والأخلاقية ويكون التدمير عندئذ شكلا من أشكال التطهير والخلاص.

بمثل هذا التفسير لرمز الريح في قصيدة حاوي نستطيع أن نفهم العلاقة بين ثورة ضمير الشاعر وتوقه إلى نسف كل العوائق لتعود «التربة السمراء» «بكرا» كما كانت في «بدء الخليقة»، وبين نقمته على طاوويس الشعر ذوي الخلقة المشوهة، الذين يخدعون الناس بشعرهم المزيف المزيف، ويخدعون أنفسهم حين يبحرون في الرمل ظنا منهم أن مظهرهم الكذاب يمكن أن يستر عارهم.

وبمثل هذا التفسير لرمز الريح نستطيع أن نفهم أيضا لماذا كان صوت «الناسك» الذي يسكن رأس الشاعر ويطل منه، مخذولا ومرفوضا. فالناسك يوجه خطابه إلى الشاعر نفسه مباشرة، بل يخترق رأسه لاثما إياه على إهمال «فرائضه». وفي ذلك ما فيه من الإثم في اعتقاد المؤمن لأنه تمرد على العبودية للرب - ومصادرا أحلامه التي يرى فيها الناسك علائم الجنون، ومتهمها له بالغواية واتباع وساوس الجن والشياطين التي هي - بظني - إشارة إلى تأثر الشاعر بالحضارة الغربية.

لكل ذلك يبدو لي أن صوت الناسك بتأكيده عبودية الإنسان ورفضه

وهي تفترس الراهن العربي الضال
الضائع على دروب التبعية والتخلف.
إنها معاناة سببها الحب الذي يضيئه
الوعي.

لقد عانى خليل حاوي إحساسا
بالوحشة والضياع في وطن عربي
ليس له من الحرية إلا الشعار،
ومجتمع عربي تمارس فيه قوى
التخلف أقصى ألوان الضغط على
الشخصية العربية، فالظروف
الاجتماعية التي مرت بها الأمة
العربية هي التي أملت على خليل
حاوي رغبته في استنطاق التراث
السوري والعربي والشرقي بل
الإنساني بعامة، بحثا عما يساعد في
بعث الوجود من السكون إلى الحركة
ومن الانغلاق إلى الانفتاح وإيجاد
حل لمعضلة الإنسان الحديث.

إن الشاعر لا يتوقف عند إدانة
المجتمع المحلي أو العربي، بل ينتقل
إلى إدانة الحضارة الإنسانية كلها،
وهذا ما استوقفني في القصيدة
الثانية، أعني قصيدته «المجوس في
أوروبا». ففي هذه القصيدة يطلق
اسم «المجوس» على الشرقيين عموما،
ويتهم الأوروبيين بأنهم يفهمون
الحضارة فهما مشوها يغدو فيه
المجتمع «مغارة» و«العرى طهارة»،
ويعبد الناس النار، وفي هذه اتهام
صريح بانحراف البشرية كلها عن
القيم الإنسانية وتهالكها على المادة
وعبادة الجنس وابتذال علاقات الحب
والمودة والإخاء وفقدان الروابط
الاجتماعية.

لقد بدا المجتمع الإنساني كله في
هذه القصيدة، ولا سيما المجتمع

هي، إذن، ليست كما رأها د.
عساف، صورة تطرح «الريف مقابل
المدينة، والحركة الصاخبة التي يبثها
الشباب - وهم رمز البعث - مقابل
السكون والعدم. وهي تمثل ردة فعل
على كل ما يجري، وتأخذ صبغة
رومانسية تتمثل في الدعوة إلى
الصفاء والحب من خلال الانكفاء إلى
هدوء الريف وطمأنينته ونظافة
علاقاته الاجتماعية» (28).

إن فهم الباحث للقصيدة على هذا
النحو ناجم من تعامله معها بوصفها
قصيدة «رؤيا» مع أنها - بكل بساطة -
قصيدة حنين. فحاوي الذي كان يحب
دائما قضاء فصل الصيف في قريته
وفي البيت الذي عرف طفولته
وحضن أحلامه الأولى لم يكن أبدا
من دعاة الهروب إلى أحضان
الطبيعة. إنه كان يرى دائما لبنان
الجميل الذي يحبه مختلف، وأن الأمة
العربية متخلفة وأن الشرق كله
متخلف، وأن الخلاص من التخلف
يحتاج من هؤلاء جميعا الاتصال
بمصادر الحياة الأولى، بينابيعها
البكر، ويرى أن ذلك يحتاج إلى
معجزة وإلى نبي يحقق هذه المعجزة.
إن رفض الواقع المنهار حضاريا
والصورة المربعة التي يرسمها له
خليل حاوي ليسا تعبيراً عن كره
الشاعر لوطنه وأمته والناس، بل هما
تعبير عن حب عميق للوطن والأمة
والناس.

من منا لم يشتم وطنه حبا، من منا
لا يتفجر من الغيظ والألم وهو يرى
الجهل والفقر والمرض والبله والكذب
على الذات وغير ذلك من آفات الدنيا

العربي، في حالة موت حضاري شامل ومطلق، فهو لا يؤثر ولا يتأثر، وهو جثة محنطة يحف بها السكون ولا يمكن أن تثبت فيها الحياة أو تمنح الحياة شيئاً.

من هنا يمكن وصف غربة الشاعر بأنها غربة نفسية اجتماعية تطمح إلى تخطي الواقع وبعث الحياة فيه، وهذا ما أكسب الأسطورة أهمية بالغة في شعره بوصفها أحد منابع اللاشعورية التي يمتح منها الفنان صوراً تتجلى فيها آثار غريزية اجتماعية تتأثر بها الإنسانية وتستجيب لها.

يقول الدكتور سعد الدين كليب في كتابه «وعي الحداثة»: «اشتملت النصوص الشعرية لخليل حاوي على خطاب فكري سياسي من دون أن يتحول شعره إلى أيديولوجيا، ف وراء نصوصه الشعرية تقف دائماً تجربة جمالية حسية انفعالية تجعل تلك النصوص قادرة على احتمال عدة أنساق من الخطاب النفسي والروحي والسياسي والشكلي، كما تجعلها تحتمل إحياءات مختلفة على الرغم من صدورها عن هاجس موحد» (29).

وهو يرى بحق أن الخطاب الفكري - السياسي ليس عرضياً في شعر حاوي، بل إن له شرعيته التي لا يمكن تجاوزها، فهو شعر يتبنى قضية اجتماعية - حضارية شاملة تتجلى في موقعه من قبح الحياة اليومية وموانئها، وفي شوقه اليأس إلى انبعاث حضاري معجز.

وفكرة الانبعاث الحضاري المعجز

هي الحافز الذي يحرك تجربة خليل حاوي الشعرية حتى في أكثر تجلياتها سلبية، ونعني بذلك قصيدته «لعازر 1962» حيث جسدت عودة «لعازر» إلى الحياة عقم الحضارة العربية، وفق منظور الشاعر، وعجز انبعاثها عن الإتيان بغير شرور ما قبل الموت والانكسار.

فهذه القصيدة، على الرغم من تشاؤمها، تجسد توق الإنسان إلى وجود تتجلى فيه مكانته السامية وإرادته في انبعاث يعيد إلى الخلق نقاءه الأمثل ويجسد وحدة الإنسان والعالم والأشياء.

لقد تحولت تجربة «الانبعاث» في قصيدة حاوي إلى نقيضها «حيث عبر فيها عن خيبة أمل الأمة بنسلها التموزي وفجيعتها بفاديها وانخداعها بفارسها» (30)، وهو لا يخفف من وطأة الفجيعة ولا يبحث لها عن تبرير بل يواجه «لعازر» في مقدمة القصيدة بصراحة موجعة قائلاً:

«كنت صدى انهيار في مستهل النضال، فغدوت ضجيج انهيارات حين تناولت مراحلها، ثم راحت ملامحك تكون ذاتها في ذاتي، وتعتصر من كل مناضل ينهار أخصب صفاته وأعمها.. وماذا؟ لأن كنت وجه المناضل الذي انهار في الأمس، فأنت الوجه الغالب على واقع جيل.. لعازر، في الحياة، تموت القيم في المناضل تحتقن الحيوية، فيكون الطاغية.. وبعد، فأنت لاتختص بجماعة دون جماعة. كنت شاهداً ورأيتك في صفوفهم جميعاً» (31).

«الحياة» في الذات الحضارية القومية إلى أوهام هذه النخبة وعدم تبصرها بفجائع الواقع فكانت رؤياه رائدة عميقة اكتشفت بشكل مبكر إفلاس النخبة القائدة للمشروع القومي وعقمها التاريخي وعجزها عن تغيير الواقع.

إن حاوي لم ير تلك النخبة سائرة نحو الموت، بل رآها ميتة وعقيمة تاريخيا فبدأ كأنه يدعو إلى البحث عن غير هذه النخبة الموبوءة العقيمة الهالكة وعن مشروع تاريخي آخر غير مشروع «لعازر» الذي بدا له مشروعاً منتهيا حتما بالهزيمة والانحطاط.

غير أن القتامة كانت تلف استشراف حاوي للمستقبل لاعتقاده بأن الزمن المستقبل سيأتي بمزيد من الكوارث والويلات ومزيد من الرعب والأسى ولذا أخذ الشاعر يعيش خواء العدم وسقم الوجود فعبر شعره في ديوانيه الأخيرين عن إحساسه بحصار يخنق روحه القلقة وتجلت فيه مأساوية تضاعف مأسوية الوجود والتاريخ العربيين في العصر الحديث وهيمن على ذلك الشعر إحساس عميق بالخيبة.

لعل قصيدة «لعازر 1962» من أكثر قصائد حاوي تعبيراً عن الرؤيا القائمة التي هيمنت على الشاعر، فألعازر الذي انبعث في التاريخ بصورة مشرقة، ينبعث في قصيدة خليل حاوي مشوها بل ميتاً.

لقد كانت «زوجة لعازر» ممتلئة بالبهجة والغبطة لعودة زوجها، بيد أن تلك العودة خيبت آمالها لأن «لعازر» عاد بصورة وحشية خالية من الملامح الإنسانية الحضارية، عاد إلى الواقع ميتاً، وما ذلك إلا تعبير عن يأس الشاعر نفسه وإخفاقه في أن يقدم رؤيا مشرقة للمستقبل العربي الذي رآه، في ضوء الدعوات والمحاولات (الصادقة والكاذبة) إلى إحياء الماضي العربي «المجيد» التي شهدتها البلدان العربية في زمن كتابة القصيدة، بعثاً مشوها غريباً مرفوضاً لا يستطيع إنجان الانبعاث الحضاري لأنه معطل الإرادة. وهكذا كان خليل حاوي من أصدق الرائيين وأبعدهم بصيرة وأكثرهم فجيعة في رؤياه لقد رأى هزيمة حزيران وكتب عنها قبل أن تقع فجسد في «لعازر 1962» النخبة القومية وجسد أقصى انهياراتها وسقوطها حين عزا تعطل

- المعاصر، عدد أيار - حزيران 1975، ص (84).
- 16- انظر: أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، بيروت 1980، ص (234).
- 17- ماجد قاروط، «المعذب في الشعر العربي الحديث»، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1999، ص (136).
- 18- د. عبد الله عساف، «الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا»، دار دجلة، القامشلي 1996، ص (106).
- 19- المصدر نفسه، ص (107).
- 20- ماجد قاروط، «المعذب في الشعر العربي الحديث»، ص (174).
- 21- انظر: د. عبد الله عساف، «الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا»، ص (112).
- 22- انظر: المصدر نفسه، ص (300).
- 23- إيليا حاوي، في النقد والأدب، الجزء الخامس، دار الكتاب اللبناني، بيروت 1980، ص (209).
- 24- المصدر نفسه، ص (210).
- 25- المصدر نفسه، ص (207).
- 26- انظر: د. عبد الله عساف، «الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا»، ص (300).
- 27- انظر: سعد الدين كليب، «وعي الحداثة»، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1997، ص (87).
- 28- د. عبد الله عساف، «الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا»، ص (179).
- 29- سعد الدين كليب، «وعي الحداثة»، ص (145).
- 30- انظر: محمد جمال باروت، «الحداثة الأولى»، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات 1991، ص (146).
- 31- ديوان خليل حاوي، دار العودة، بيروت 1979، ص (312309).

- 1- مجلة «الفكر العربي المعاصر»، مركز الإنماء القومي - بيروت، العدد (26) حزيران - تموز 1983، الكلمة الأولى - ص (5).
- 2- محمود شريح، خليل حاوي وأنطون سعادة، دار نلسون - السويد 1995، ص (36).
- 3- مجلة «الفكر العربي المعاصر». العدد (26). ص (38).
- 4- محمود شريح، خليل حاوي وأنطون سعادة، ص (165). نقلاً عن أطروحة د. ساسين عساف «خليل حاوي في إطار الشعر المعاصر».
- 5- مجلة «الطريق»، حديث حاوي إلى الطريق، عدد كانون الثاني 1971 - بيروت، ص (92).
- 6- جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، بيروت 1984، ص (269).
- 7- المصدر نفسه، ص (269).
- 8- مجلة «الفكر العربي المعاصر»، بيروت، عدد أيار - حزيران 1975، ص (87).
- 9- مجلة «المعرفة»، دمشق، عدد آذار 1973، مقابلة مع محيي الدين صبحي. ص (97).
- 10- خليل حاوي، «العقل والإيمان في الحضارة العربية»، في مجلة «الفكر العربي المعاصر»، بيروت، عدد حزيران 1980، ص (36).
- 11- المصدر نفسه، ص (36).
- 12- المصدر نفسه، ص (36).
- 13- جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، ص (277).
- 14- حديث حاوي إلى مجلة الطريق، عدد كانون الثاني 1971، ص (92).
- 15- حديث حاوي إلى مجلة الفكر

الفراش الأبيض

يطير أو يطوى؟

رؤية في رواية



ARCHIVE

● د / سعاد عبد الوهاب

قسم اللغة العربية

كلية الآداب

جامعة الكويت

يحمل الغلاف الأول العنوان «الفراش الأبيض» ولا يلحقه وصف أو تصنيف فني، ولكن الغلاف الأخير يتولى هذا، إذ يقول إن الكتاب أول رواية تنشر للكاتبة بعد عديد من القصص القصيرة. أما صورة الغلاف فتحمل شكل زهرة، وعلى قرب منها فراشة (ملونة وليست بيضاء مما يعني أن صفة البياض تنصرف إلى المعنوي وليس المادي)، وهذه الفراشة لا تقف على حافة الزهرة كما جرى عرف الرسامين والمصورين، أو تحوم حولها، إنها محاصرة، أو محتضنة داخل شكل بيضاوي، لا ندري هل هو سجن يقيد الفراشة، أو حاجز يحميها؟ على أنني حين اجتذبتني اسم صاحبة الكتاب

أفكر في اختزال هذا الموضوع في أنه يبحث في جانب مهم من مشكلات الفتاة (العربية) ما بين الطفولة والمراهقة وأوائل الشباب، وما يمكن أن تؤدي إليه الممارسات الأسرية والاجتماعية الخاطئة من ضغوط نفسية تتحول إلى آلام وعقد قد تدمر حياتها!!

وكذلك أفكر في صنيعة هذا الكتاب، حتى التسليم بكسر الفاء، أو شكله الفني، فهل هو سيرة ذاتية للكاتبة، الأستاذة فوزية سلامة؟ إن قدرا من التشابه (الظاهري) بين فوزية وسوزان (الكاتبة - وبطلة الكتاب) يفرض نفسه على القراءة، فأسرة سوزان كانت تناديها «زيزي»، وفي هذا تشترك مع فوزية، التي يتوسط صوت (الزاي) اسمها كذلك، ويمكن تدليلها بنفس الطريقة، وكذلك فإن سوزان تعلمت بقسم اللغة الإنجليزية، وأتقنتها تماما، وأرسلت إلى إنجلترا في بعثة لحساب الجامعة التي تخرجت فيها، وكذلك تقول المعلومات المسطرة عن الكاتبة على الغلاف الأخير!! مع هذا لا نستطيع أن نعتبر هذا الكتاب سيرة ذاتية، أو اعترافات، ما لم يقل هذا صراحة، ويفصح عن بعض الحقائق الموضوعية الخاصة، التي تساعد على تصور هذه العلاقة الذاتية المباشرة بين الكاتب وما يكتبه. الصحيح أن الكاتبة حددت زمنا لأحداث الكتاب، فقد رأت صورة الملك والمملكة ناريمان في مدرسة الروضة، وشاركت في مظاهرة تريد الذهاب لتحية محمد نجيب - أول رئيس لجمهورية مصر، وأشارت إلى تأميم القناة، وأطلق اسم

«فوزية سلامة» التي أعرفها قلما بما تكتب في الصحف، وصوتا بحواراتها لحل مشكلات المستمعين لإذاعة لندن (القسم العربي) وأحمل لها تقديرا داخليا يقوم على الثقة والاطمئنان لما تبدي من آراء في معالجة هموم الشباب، حين أمسكت بالكتاب قرأت عنوانه على أنه «الفراش» - بكسر الفاء - ولم أشعر بغربة القراءة، وبخاصة أنني لم أبذل جهدا في التطلع إلى لوحة الغلاف، ولعل الزمن الذي نعيشه، وما يتصاعد فيه من مطالبات نسائية بالمساواة المطلقة بين المرأة والرجل، وما نشاهد فيه من تداخل المرأة في مجالات علمية تلغي التصنيف النوعي وخصوصية استئثار المرأة - أو تقوقعها - في أعمال خاصة جرى التقليد على أن يقال إنها التي تناسب طبيعتها، كل هذا ربما أطلق بكأنا أدى إلى تحريف رؤية الكاتبة التي ترى أن المرأة لا تزال فراشة بيضاء، وقد قوى انطباعي صواب قراءتي - بكسر الفاء - أن البطلة «سوزان مصطفى» لم تكن فراشة، بفتح الفاء، ولا كانت بيضاء، على الأقل في كثير من مواقفها، ولا نبحت هذا الأمر من زاوية أنها كانت صفحة بيضاء جنى عليها الآخرون، لأن سوزان - في هذا مثلها مثل كل أطفال العالم، يولدون صفحة بيضاء، أو على الأقل، ليست سوداء، إلى أن تتساقط عليهم أنواع الغبار البشري فتلونهم، أو تخفي ألوانهم، أو تكتم أنفاس إنسانيتهم!! وعموما، لم يكن الفراش - بكسر الفاء - بعيدا عن اهتمام المرأة، وكذلك ليس بعيدا عن موضوع الكتاب، مع أنني لا

إننا لا بد أن نتجاوز موضوع :
مدى انطباق المكتوب على تجربة
الكاتب الخاصة، لنتمكن من التواصل
الموضوعي المحايد، القادر على القراءة
والتفاعل - كمرحلة تالية، دون إقحام
لشخص الكاتبة في الموضوع.

«سوزان مصطفى عبد الحميد»
هي، أو حياتها من الطفولة إلى
الشباب، من الروضة إلى التخرج من
الجامعة، هي التي تتولى تقديم
السرد، وتحكي عن نفسها، وتقدم
رؤيتها الخاصة لكل ما حولها ومن
حولها، وهذه الطريقة، أقصد تقديم
الأحداث بضمير المتكلم، وكما يقول
النقاد - تعطي ميزة توغل المتكلم في
تشريح باطنه، في إقحام عالمه
الداخلي، في التبصر والاهتمام
بأصغر التفاصيل، وهذا ما نجده في
تحليل سوزان لمشاعرها، وتشريح
مشكلاتها، والجري وراء الأسانيد
التي تجعل منها ضحية لغيرها، حتى
إن كانت لا تطور نفسها في صورة
الملاك، إنها - على العكس - أدانت
نفسها، بل كرهت نفسها أحيانا،
وانقسمت على نفسها في أحيان
أخرى.

أما الجانب السلبي في الكتابة
بضمير المتكلم، فهي أن السارد (هذا
المتكلم) لن يستطيع تجاوز المواقف
والمشاهد التي يشارك فيها بشخصه
مباشرة، وإلا فإنه سيخطر أن يفتعل
ويستطرد على حساب تماسك
المحكي، حين يقول مثلاً «وبلغني»
و«عرفت فيما بعد أن» وما يشبه هذا.
أما شخصية سوزان، ولا أعتقد
أننا بحاجة إلى تتبعها من طفولتها،
ويكفي أن نقتنص ما أدركته عن

جمال - في نفس السنة - على ابن
الدكتور سامية - أخت سوزان - وهذه
المرحلة من السنين ربما توازي عمر
الكاتبة ومراحلها، ولكن هذا لا يعطي
أحدا الحق في أن يجزم بالتوحد ما
بين المؤلفة وبطلتها، إنه سيدل على
أمر آخر، هو أن الكاتبة شديدة
الارتباط بحياتها العامة وتجاربها
الاجتماعية القديمة، في وطنها - برغم
أنها تعيش الآن في لندن، ولعل هذا
منذ زمن ليس بالقصير. وليس من
المستطاع إغفال جانب التجربة
الشخصية، وهذا من حق أي كاتب،
وفي الكتاب لمسات صغيرة إنسانية لا
يمكن إدراكها إلا من خلال المعاشية،
لا أقصد المعاقبة على التبول في
الفراش، والتهديد بالغولة، ووضع
الشطة في فم الطفلة إذا أفشت شيئا
مما تسمعه من الكبار.. إلخ، فهذا من
المشترك الذي يعيشه أو يعانيه كل
الأطفال في وطننا العربي، تقريبا،
ولكن أقصد بعض الأمور ذات
الخصوصية التي لا بد أن تكون
عاشتها الكاتبة ذاتها في طفولتها
المبكرة، فحفرت على سطح الذاكرة
وفرضت نفسها على عملية التذكر،
مثل طريقة غناء الأطفال في مرحلة
الروضة، لكلمات بسيطة متفائلة
جميلة، ولكن قدرة الطفل وهو يردد
هذا الغناء - تعجز عن فهم المعنى،
وخصوصا مع النفس القصير
الضعيف الذي يقطع الكلام إلى
مقاطع صغيرة تجعله غير مفهوم :
«الله في عو..لاه، يحرس كل
الناس،

لا يرتجى سى..واه، في شدة
أوبا..سى».

نفسها بعد أن نضجت وأصبحت قادرة على نقد ذاتها، هذه الشخصية نجدها محددة (المشكلة والطبيعة) في عدة عبارات ترسم أهم ملامح الشخصية، وهي، بتدرج ورودها في سياق الرواية:

60. - خيل إليّ أنني ولدت خائفة: ص

- لست واحدة من البشر الذين تشتد صلاتهم مع الصهر، ويصمدون في وجه المصائب؛ ص 147.

- كأنني إناء مليء؛ إذا اهتز انسكبت محتوياته: ص 163.

- ليتني أستطيع أن أختار الخيال الخالص المصفى من كدر الحقيقة: ص 167.

... - خوفي المزمّن من ممارسة حريتي: ص 169.

ونلاحظ - وهذا يدخل في صميم الجانب الفني الذي سنتوقف عنده فيما بعد - أن هذه الأقوال تركّبت في النصف الأخير من الكتاب (الكتاب من 222 صفحة) بعبارة أخرى ارتبطت بمرحلة الوعي النسبي والقدرة على مراقبة النفس، بل إن الأسطر الثلاثة التي تختتم بها الرواية تقدم «رؤية» مركزة، وكأنها «بؤرة» عدسة محدبة، تسلط طاقتها على خلية واحدة، وتكشف كل أسرارها، إذ تقول هذه الأسطر الثلاثة: «للأحلام أجنحة تتماس، وتتراكب، وتتعانق، أغمضت عيني ولدت بأحلامي. سرت نحو حافة البحر، حيث ترتفع الأمواج وتنخفض بلا انتهاء، ويحمل هديرها لكل أذن معنى مختلفا».

البحر رمز الحرية والانطلاق، ومع

الحرية تأتي المسؤولية، ومع الانطلاق تنشأ المخاطر المحتملة (حيث ترتفع الأمواج)، ثم تتأكد خصوصية التأويل، فالهدير واحد، هو نفسه لا يتغير، ولكنه يحمل لكل أذن معنى مختلفا، فكأن هذه الأسطر الختامية دعوة لإعادة قراءة الكتاب من زاوية مختلفة عن تلك التي شرحتها، أو حاولت إبرازها سوزان من حيث هي راوية متحكمة في الأحداث، لقد أدى أسلوب ضمير المتكلم الذي تحكم في زاوية الحكيم إلى أسلوب انتقائي يقوم على اختيار المواقف والمشاهد التي تعتقد الرواية أنها مهمة في الكشف عن عالمها، فهناك لحظات تنال الشرح والتفصيل في صفحات، وهناك سنوات أشير إليها في كلمات وربما تم إغفالها، لأنها لا تشعر بأن فيها ما يهم، ولكن هذا الأسلوب الانتقائي قم بكسر النظام المتسلسل للزمن: طفولة - صبا - مراهقة - شباب، وهذا جعل الرواية تقليدية البناء بوجه عام، على الرغم من الاستعانة بأسلوب التداعي في بعض الأحيان، وهو تداع لغوي في أساسه.

ونعود إلى هذه الفقرات التي عبرت فيها سوزان عن عالمها الداخلي، وأولها إشارتها المبكرة «خيل إليّ أنني ولدت خائفة» وتصدير عبارة «خيل إليّ» تشكك في دقة هذا الاحتمال، فالخوف فيها لم يكن فطرة، لم تولد خائفة، ومع أن بقية العبارة المقتبسة تقوي جانب الفطرة والتكوين الطبيعي، فإن سوزان في اختيارها للمواقف المسرودة ركزت على «الآخرين»، على «المجتمع» على «عالم الكبار»، على «أنماط السلوك السائد»

تتناول مشكلاتهم في كتاباتها المباشرة.

إن الجانب «القمعي» هو المهيمن على السلوك الاجتماعي (الأسري) تجاه البنت، منذ نعومة أظافرها، حتى من أمها التي تشاركها معنى الأنوثة، بل إن قمع الأم النابع من خوفها على «شرف» ابنتها يسبق خوف الأب، ويبدو أكثر شكا وتوجسا. فما تكاد هذه الأم تنتبه إلى خصلات شعر ابنتها الطفلة متهدلا جميلا، وتصادف أن هذه الطفلة كانت تلمس رأسها لسخونة الشمس، حتى تتخيل الأم أن الطفلة معجبة بنفسها مزهوة بشعرها، فكيف «تقمع» هذا الزهو المبكر المظنون؟ وتحسست سخونة الجو فوق رأسي، وعلى خصلات شعري المهدل، وأتاني صوتها غاضبا: لمي شعرك أحسن ويمين النبي أحلقه لك (ص 22)، وعندما لعبت مع طفل في مثل سنها «مربيتي أمي» وقالت: بموتك يا فاجرة، خفت منها وزحفت تحت السرير» (ص 9).

إن الأم قوة سلبية، بل ضاغطة في الاتجاه المعاكس، لم تكن صدرا حنونا لابنتها، ولا موضع سر لها، حتى في الأزمات المتوقعة، مثل أزمة البلوغ، حيث تفاجأ الطفلة / الصبية، ببقع الدم التي لا تدرك لها سرا، وكان الأب المدرس أكثر تعاطفا مع ابنته، وأكثر إشعارا لها بالثقة، وقد يكون هذا التعلق أو التعاطف له أساس في نظريات علم النفس - عند فرويد - الذي يجعل الولد يتعلق بالأم، والبنت تتعلق بالأب، في مرحلة من النشأة، ولكن الأم في «الفراش الأبيض» لم

وكيف تمارس ضغوطها على الطفل حتى تكبح، أو تكبت حرите وتلقائيته، وتعيد صبه في قالب الجاهز الذي يقبله ويفرضه مجتمع الكبار، ولا يقبل الخروج عليه، وبما أن «سوزان» بنت، وبما أنها جميلة (شعرها أصفر وعيناها خضراوان) وبما أنها البنت الأخيرة، بعد ولدين وفتاة قبلها، وبما أن الزواج من رجل «ذي حيثية» هو الهدف النهائي لأي فتاة، والتتويج الختامي لكل جهادها، بما فيه الجهاد العلمي، الذي سيكون ضمانا لإقبال رجل محترم ومهم على طلبها.. فإن هذه الأمور كلها تتداخل، وتفرض «نفوذها» على فتاة خضراء، طرية، ليس باستطاعتها أن تقول لا، لأي شيء، حتى عند إجبارها على اختيار الكلية التي يراد لها أن تتخرج فيها. إن «سوزان» تريد منا أن ننظر إليها «كحالة نفسية»، والعبارات المقتبسة توجهننا إلى هذا، ولكن سياق المواقف والمشاهد يؤكد لنا أنها «حالة اجتماعية»، ولا يشعر القارئ بأي «فصل تعسفي» بين الجانبين، لأن الحالة الاجتماعية تركيز على الأسباب، والحالة النفسية تركيز على النتيجة. ولهذا نستطيع - بل يجب - أن نقرأ هذا الحشد من الأسباب التي رصدتها سوزان، وكأنها وثائق طبية تشرح - بفتح الرائ، وتشرح - براء مشددة مكسورة - حالتها، كما تراها شخصا، على أنها - من وجه آخر - لا جذور ضاربة في تربة المجتمع، خاصة في تلك الطبقة المتوسطة، وأريد أن أقول إن هذا هو مستوى وعي الكاتبة (الأستاذة فوزية سلامة) وطريقتها أيضا في توجيه بصائر من

تلقت القبلة الأولى من ابن خالتها، وكانت قبلة لزجة شعرت معها بالقرف، وتأكد هذا حين بدأت تسمع في المدرسة حكايات الحب من زميلات أكثر نضجا، وكيف قبل الخطيب حبيبته - التي تحكى، فقالت إنه «في ثالث لقاء بعد عقد القران قبلها ودس لسانه في فمها. كادت تختنق» (ص 53). وهناك محور آخر يتجاوز السماع، وهو المشاهدة، بل المشاركة، وهي مشاركة يجتمع فيها المحرم بالشرع، إلى المستهجن بالدوق، وكانت التجربة الأولى عند حد المشاهدة، إذ حاول أخوها الكبير (نظمي) أن يعبث مع الخادمة أثناء نوم الأسرة في الظهيرة، وكانت الخادمة ترفض وتقاوم، وحين كشف الأمر انصب كلية على رأس الخادمة، وصرخت الأم في وجه سوزان التي تصادف أن شاهدت:

«انطقي. بنت الكلب دي كانت بعمل إيه مع أخوكي؟» (ص 24).

وسترحل الخادمة إلى قريتها، تحمل التهمة دون أن تجرب سوزان على تبرئتها، وسيظهر أن نظمي هو الذي مارس التعدي عليها، فيوجه إليه شيء من اللوم، ولكن لا يتم أبدا تصحيح الموقف مع الخادمة، ثم تكون القاصمة التي لا تنسى أن نظمي نفسه حاول العبث بجسم أخته الصغيرة، وهو في الحمام يطلب منها أن تحضر له صابونة. إن الطفلة تهرب، ولكن الحادثة تتجذر، وتفرض نفسها على تقبيح الجنس، بل تقبيح الرجل، وتصور أنه - في النهاية، ومهما تظاهر بالتحضر، لا

تقدم الدليل على أنها متعلمة، وآراؤها في الحياة، وفي السياسة تدل على أنها ثقافة الثرثرة في مجالس النساء من أمثالها، ومن الناحية الفنية هي الوحيدة - في الرواية - التي تكثر من استخدام الأمثال العامية، وهي تتحدث عن هتلر، والنقراشي باشا بلغة العامة وسذاجتهم، في حين كان الأب معلما، وارتقى إلى ناظر مدرسة، بكل ماله من جلال ورصانة، ومع هذا فإنه قد مارس «القمع» مع ابنته بطريقة أخرى، حيث يشرح لها الأمور من الوجهة التي تنصر رأيه، وتغلق الطريق أمام أي حل آخر، مما يجعل من موافقاته الأولى مجرد أسلوب تربوي، واستدراج، لأنه - في النهاية - يضع ابنته أمام الحل الذي يراه ويريده، ولم يكف عن هذه الطريقة إلا في الموقف الأخير، حين فشل زواج سوزان من الضابط الشاب اللامع، وقررت أن تسافر في بعثة لدرس في الخارج.

إن هذا الفشل يضعنا معها في مواجهة مشكلة المشاكل العربية، أو الشرقية، وهي مفهوم الحب، وتداخله مع فكرة الدنس، والهروب إلى مفاهيم خيالية يبدو الحب فيها معنى، أو شعورا أو فكرة تتوقف عند التخيل، ولا تتحول إلى علاقة بين رجل وامرأة، تؤدي إلى المخالطة، دون أن تفقد بريقها وطهرها الذي بدأت به. إن هذا «الحب» بكل تحولاته هو الموضوع الحاسم في تشكيل تجربة سوزان، من أول لعبها مع الطفل وما نالت من عقوبة، وإلى أن

يتطلب من المرأة إلا أن تكون متعة له، لقد اختلفى نظمي، ولقد حاولت الكاتبة أن تحد من فظاعة محاولة اعتداء الأخ الأكبر على أخته الأصغر، ولو بالملامسة أو النظر، بأن ذكرت أنه ولد فاسد (يدخن السجائر) وقد رسب مرارا، وكذلك. من الناحية الفنية. توازي احتمال الاعتداء على المحارم بحدث سياسي له الشناعة ذاتها، وهو حريق القاهرة، وحدث شخصي خاص بسوزان وهو حدوث الدورة الشهرية للمرة الأولى، فحين رأت الدم اعتقدت أن هذا انتقام وعقوبة من الله.. لها. لم يمض وقت طويل حتى فرض عليها أبوها الاستعانة بزميل صديق له مدرس رياضيات، وما كان يختلي بها في الغرفة، وأثناء اندماجها في حل بعض التمارين حتى تسالت يده تحت الطاولة باحثة عن فخذها أسفل الثوب الصيفي (ص 75)، لقد وصفت هذا المدرس وصفا منفردا، بصفة خاصة فمه، أسنانه السفلى الذهبية، وبقايا الطعام المتعفن بين فرجاتها، وهذا سيستدعي ذكرى حادثة أختها، ويكون معها مخزونا من الكراهية للجنس، والشك في نظرة الرجل وأهدافه، وهروب الوعي بالكامل، أي الإغماء، إذا حاول رجل - الخطيب، وحتى الزوج بعد ذلك - أن يقترب من جسدها. لقد تنقلت في مستويات الحب بين مجدي: الصامت الهادئ السلبي، وأحمد: الضاحك الواثق العملي، وسمير: الأناني اللامع المغرور، فلم يستطع أي واحد منهم أن يتجاوز أو يقترب منها بأكثر من

تلاقي العيون، وربما لمسة اليد العفوية، مما يؤكد أن هذه الطرائق على ما بينها من اختلاف واسع لم تناسب عالمها الداخلي، ولم يكن الموضوع هو الشرعية أو انعدامها، فإنها لم تسمع لزوجها. بل صنعت أزمة وثورة عصبية ليلة زفافها، حتى اضطرت أختها الطيبة أن تقنعها بالبنج ومشروط الجراح، وحتى بعد هذا لم تسمح لزوجها بحقه كزوج، لقد كان جانب من التجربة الأخيرة يرجع إلى سمير نفسه، ولقد كانت الكاتبة موفقة باختيار مهنته، فهو ضابط شاب، تجول بين عواصم العالم، مضمون المستقبل في عصر حكومة الضباط بقيادة عبد الناصر، إن النجوم والنسر فوق الكتف تغري الفتيات، ولكن هل كان هذا النوع من الزواج يركز على التجاذب الطبيعي؟ إن فشل هذا الزواج يعطي معنى ومزاجا، وإن كنا لا نستطيع أن نتجاهل المنطلقات الأساسية حيث تعتبر سوزان الشهوة شيئا حقيرا (ص 102) وتتشبث بأفكارها عن الرجال (ص 139، 140، 160) دون أن تتعامل بسوية إنسانية مع الرجل الذي اختارها، وحتمت على اختياره إن لم تكن وافقت تماما، وليس من الممكن حبس شخص الضابط سمير في تمثيل صعود العسكرية وبريقها في مصر، ثم فشلها أو قصورها عن الاندماج في الحياة المدنية (على أساس تأويل الرمز) فقد كان يمثل ذاته أولا، فهو صورة طبق الأصل العسكري التقليدي، من عدم التفات إلى الآخر، والمفاخرة بالسلطة،

النسائية أن الأشياء موضع الاهتمام من منظور الفتاة هي تلك الأشياء التي تشغل الأنثى، وتجذب اهتمامها. وكذلك الأمر في المدى الفكري الذي لا يسرف في التفلسف وادعاء الحكمة، مع أن سوزان تخرجت من قسم اللغة الإنجليزية، وتستعد لدراسة روايات جين أوستن، وتجاهد فكريا لاكتشاف مدخل جديد لدراساتها، لكن قضية الحرية التي يمكن أن تكون بمثابة البؤرة التي تجمع كل خيوط الرواية، أو تنطلق منها كل حزم الضوء المنطلقة إلى أطرافها، قد طرحت في حدود تعامل المرأة مع القضايا المجردة، إنها لا تزهد في طرح القضايا ولكنها لا تتحمس إلا لما تشعر بالحاجة العملية الوقتية إليه، ولهذا نظرت إلى أزمة حرية المرأة من زاوية احتياجها الشخصي المائل (ص 164).

إن «الفرانش الأبيض» سواء كانت بفتح الفاء، أو بكسرها، رواية جديدة، حتى وإن جاءت على نمط كلاسيكيات الرواية العربية، لأنها اقتحمت المساحة الخطرة في تربية الفتاة العربية، وما تعاني من عالم الكبار، قدمته بغير موعظة، وبغير فجاجة الجنس، وبغير مخادعة، قدمته في علاقة توازن دقيق بين الفرد والمجتمع.. حيث يهبط القلب الجاهز ليشكل ويقول، وتحاول المرأة أن تهرب أو تواجهه، ولا بد أن يكون الحساب الختامي توفيقيا أو ما يشبه التوفيق بين الطرفين، على الأقل كمرحلة انتقالية في زمن صعب وتعجز العين المجردة عن إدراك آفاقه.

والمسارعة إلى التهديد، وإكساب نفسه حق اقتحام الخصوصية. هناك أمور كثيرة لا تزال تستحق الاهتمام، وهذا يؤكد غنى الرواية، وإن كانت ذات مظهر بريء لا يزيد عن حكاية فتاة مشاكسة، أو معقدة، لأسباب تخصها، من هذه الأمور المحور التعليمي، ولا أقول هذا بناء على ما أعرفه عن المؤلفة في طريقتها في مناقشة قضايا من يستعين بها عبر أجهزة الإعلام، وأشير - كمثال - إلى الطريقة التي رسمت بها نمط سلوكيات البنت والولد في الجامعة (ص 77، 151) وأشير إلى الجوانب الفنية الخالصة التي نجدها في الاستعانة بالمرجعية الشعبية، بصفة خاصة لغة الأم وطريقتها في إطلاق الأسماء، مثل الصولالية، والبريصة، وغرفة السرير الأصفر، وكذلك يستحق محور الجنس اهتماما خاصا (مثلا ص 177، 182) وقد يسفر التناس عن اتصالات مؤثرة، مثل إشارتها إلى الساعة التي تسبق الزفاف (ص 168) ووصفها للمقصلة (ص 171) فضلا عن الأمثال الشعبية، والطقوس والتعاويذ.

ويبقى جانب يشار إليه في مجالات مختلفة، من بينها النقد الأدبي، وهو الكتابة النسائية، ولعل هذا المدخل كان دافعي المبكر لقراءة الرواية، فهي بقلم سيدة، والبطولة بالمعنى الفني - في الرواية معقودة لفتاة، وهذا من الأمور المهمة، ولكن الأهم - فيما أتصور - أن لغة الحكي ظلت نسائية، دون أن تسقط في شرك المحاكاة المطلقة، وأقصد باللغة

الرمز

في مسرح
عبدالفتاح
قلعه جي



• د. وائيس باندك

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

يستخدم بيرس لفظة الرمز -sym
bol بمعنى الإشارة. والرمز عنده
ثلاثي مبني على علاقة بين «إشارة»
و«موضوع» و«معنى». فالإشارة هي
أي شيء يمكن أن يرمز إلى شيء
آخر هو (موضوع)، يثير في ذهن
المتلقي إشارة هي بمثابة (معنى)
للإشارة الأولى.

وعند سوسور فإن المدلول
(المعنى) يتولد من العلاقة بين
الإشارة والموضوع أي (الدال)(١).
يأخذ الرمز في النص اللغوي
شكله البسيط. بينما هو في النص

المسرحي يأخذ شكله المركب والأكثر تعقيداً، فثمة عدة أمور رامزة (دالة) في البنية اللغوية للعبارة، وفي إلقائها وأدائها الحركي، وفي مفردات السينوغرافيا من ديكور واكسسوار ومؤثرات ضوئية وصوتية وملابس، كلها تتضافر مع الموضوع لتقدم المعنى أو المدلول.

في مسرح عبدالفتاح قلعه جي تتعدد مسارات الرمز، فهناك الرمز التاريخي، والرمز الأسطوري، والرمز الديني، والرمز الموضوعي المجرد. وهذه الرموز تؤدي دائماً إلى مدلولات واقعية أو فكرية.

وتتباين هذه الرموز في مسرحياته غموضاً ووضوحاً، كثافة ورقّة، شدة وخفة. ليس فحسب بدواعٍ فنية جمالية، وإنما بدواعٍ أمنية تتعلق بمستويات حرية التعبير في ظرف سياسي أو اجتماعي معين. يعتبر القلعة جي واحداً من مؤسسي مسرح الطليعة في سورية، وهو مسرح واقعي بامتياز لأنه بالرغم من غرائبيته فإنه يجسد لا واقعية الوضع الإنساني، وفي مسرحياته التي تعود إلى هذه المرحلة مثل: ثلاث صرخات، طفل زائد عن الحاجة، غابة غار، السيد، اللحاد، باب الفرج، سفر التحولات. في هذه المسرحيات تزداد الرموز كثافة وشدة، وتجيء بين الوضوح والغموض، وهي دائماً تنتهي إلى مدلولات تتعلق بالإنسان وحرية وكرامته وأمنه النفسي والاجتماعي والسياسي والاقتصادي، فالإنسان دائماً هو محور اهتمام الكاتب.

في ثلاثيته المسرحية «ثلاث صرخات» رموز كثيفة وحوار شديد التركيز والشاعرية. في مسرحيته الأولى «هل قتلت أحداً» يأخذ الرمز ثلاثة أبعاد: البعد السياسي، والبعد الاجتماعي، والبعد النفسي. أما المكان فهو مصمم وموظف لخدمة هذه الأبعاد. بطلا المسرحية كهل وشاب، الكهل يعيش في برميل قمامة، يستقبل الشمس المشرقة بسخرية قائلاً: إنها الشمس تغمر الكائنات. يبحث عن كسرة خبز في القمامة فتنتزعها منه الجرذان، ثم يصل الشاب يدور حول القمامة ويدين الكهل لأنه لا يفعل شيئاً لتغيير الوضع الذي هو فيه، ويقول إنه سيحول هذه القمامة إلى مزرعة. ثم نتبين أنه هو الآخر مطارّد. وهل يمكن لمن فقد حريته أن يقوم بفعل التغيير؟ ولهذا فإنه بعد أن يقتل الكهل يأخذ مكانه ويتحدث بكلامه نفسه، وهكذا فإنه لا يفعل شيئاً.

تتعدد الرموز والدلالات في هذه المسرحية القصيرة، فهناك جرذان المال التي تأكل خبز الإنسان. والحرية المفقودة وإحساس الإنسان بأنه مطارّد والموت يترصده. أما القمامة فهي رمز للوضع الإنساني اللامعقول الذي يعيش فيه. والشاب رمز لحملة شعارات التغيير الذين ينتهون إلى ما انتهى إليه الجيل السابق. هذه المسرحية النبئية كتبت في السبعينات حيث كانت الصراعات الإيديولوجية في أوجها. في مسرحيته الثانية «الليل جزار» ثنائية أخرى: الجلال الذي ينتظر

أخلع القناع. وعندما يبدأ بخلع القناع ينسحب الشحاذ قائلاً: إني أموت. ثم يستأنفان إصلاح الخطوط حتى يعم النور المدينة.

يقول الأديب وليد إخلاصي في تقديمه لهذه المسرحيات: في هذه المسرحيات الثلاث التي طلع علينا بها الكاتب مغامرا بطرح أشكال تجريبية للدراما المحلية في غمرة المسرح الذي يخاطب الغرائز الجسدية والعقلية، في هذه الأعمال يؤكد الكاتب على أهمية الشجاعة في ارتياد المناطق المحرمة، إن كان على مستوى الشكل أو على مستوى القضية.

في مسرحيته «السيد» (3) تتكاثر الرموز، فالمكان حقل ليس فيه غير شجرة جرداء أسطورية. والزمن جزء من يوم غير تابع لدورة زمنية بحتة. والشمس تشرق مربعة الشكل. وتنتهي شخصيات المسرحية الرامزة: الراعية التي تمثل الأرض الأم أو ضمير الأمة. وأبو الرؤوس وهو كائن غريب بثلاثة رؤوس، الأول بشقين أحمر وأبيض، والثاني أسود، والثالث أصفر، وهذا الكائن يمثل القوى الغاشمة في العالم.. لكن الراعية تستمر في سقاية الشجرة وتقول مخاطبة مجموعة الشهداء: رحمها لا يتحطب أبدا، علي ألا أتوقف عن السقاية، أيتها الشجرة، أيتها الأم، مازلت تعانين وأنت في الشهر الأول من الحمل.. إنها تتألم، أنا أتألم، كلنا نتألم، لكن الشمس ترتفع، أنظروا، إنها ترتفع.

يقول الناقد رياض عصمت في تقديمه هذه المسرحية: «عبدالفتاح

وصول الثابت لينفذ حكم الإعدام بالمحكوم، وخلال ذلك تنمو مسامير حذائه فتخترق القدمين فالجذع حتى تجعل جسمه بلا حركة. هذه المسامير التي ترمز إلى القلق الداخلي والإحساس بالذنب لما يمارسه من فعل القتل، ويبدو المحكوم الذي ينتظر الموت أكثر حرية منه، حتى إذا حرر نفسه ووضع عنق جلاده في عقدة المشنقة أصبح وضعه بائسا كما كان الجلال، وتستمر هذه الدورة الجهنمية وهذا التبادل في المواقع بين الجلال والمحكوم إلى ما لا نهاية، وخلال ذلك يصل تردد صوت المرأة كرمز لهذه الأرض وهذه الأمة وهي ترثي أبناءها بهذا النداء المؤثر: يا.. ابني.. يا.. ابني وتسدل الستارة على صوت الجلال: الإنسان لا يستطيع أن يموت، ولا يستطيع أن يعيش، عليه أن يتعذب فقط، وعلى صوت الأم وهي تندب أبناءها. في مسرحيته الثالثة «الشتاء يأتي مبكرا» مدينة بأسرها غارقة في الظلام وعاملان يحاولان إصلاح الأسلاك المقطعة في شبكة قديمة ولكنهما يختلفان ويختصمان أكثر مما يعملان ويتبادلان الاتهام بالخيانة، والشحاذ يغذي هذا الصراع ليوسع دائرة نفوذه. وتتضح شيئا فشيئا الرموز السياسية في هذه المسرحية حيث تغذي الصهيونية والإمبريالية الممثلة بالشحاذ الصراعات العربية، ودائما يصل صوت المرأة التي ترمز للأرض ولضمير هذه الأمة محذرا العاملين: كلاكما يحمل وجها غير حقيقي..

ويسقط العرش.

أما في مسرحيته «صناعة الأعداد» (5) فإنه يلجأ إلى الرمز التاريخي «صلاح الدين الأيوبي» ليطرح مسألة الحرية والسلطة والحرب والسلام، غير أنه لا يتحدث عن السلطان الأيوبي وإنما يقدم صورة عكسية تماما له، فصلاح الدين الثاني هنا في المسرحية هو سلطان معاصر طاغية مدع متخاذل يتبجح بانتصارات وهمية، محاط بحاشية من المتملقين.

وفي مشهد النهاية نرى السلطان يصيبه مرض التورم والانتفاخ فينقل خارج القصر، ويزداد تورم بطنه حتى يصير أعلى من سور المدينة، ويصبح فمه مقلبا للقمامة، وعينه مغطسا لأرجل المارة، وينتفخ أكثر فأكثر حتى ينفجر ويسمع لانفجاره دوي هائل. وبلي مشهد الانفجار اختلاط أزمته، ويسيطر جو الحلم، ويسود المجموعة شعور بأنهم أهل الكهف، ويأخذ المتحدث دور ميشيلينا، وصاحب الشرطة دور مرنوش، ووزير السلطان دور يملخا وهكذا يختلط عالم الحلم بعالم الواقع، والروايات الدينية والأسطورية بدلالاتها الواقعية.

يقول يملخا: أسمع نداء.. ثمة من يناديني في المدينة.
وتقول الزوجة: المدينة دائما تنادي مادامت سلالة دقيانوس قائمة فيها.
ويستيقظ الجميع من هذا الحلم الثقيل لتختلط مفردات التاريخ بمفردات الواقع.
يقول صاحب الشرطة وهو حزين

قلعة جي كاتب يبشر بمسرح مضاد، فمسرحياته غريبة مثقلة بالرموز. إنه ليس كاتباً عبثياً، ففكره يؤكد على الأصالة القومية والتراثية، وشكله الفني يحمل تجديداً مستقى من تجارب الطليعة في العالم.

الإنسان الذي يتعرض للظلم هو دائما موضع اهتمام الكاتب وانتصاره له، أما قوى الإحباط والظلم فهي دائما في موقع الإدانة والهزء، سواء ذلك في رموزه الأسطورية أو التاريخية.

في مسرحيته «اختفاء وسقوط شهریار» (4) نجد شهریار على عرشه ملكا أبكم لا يتكلم، يعاني من الآلام. وهو مشغول بالتهام الطعام وكش الذباب عن وجهه. ويرمز الذباب هنا إلى أرواح من قتلهم الملك الطاغية. والكاتب يسخر من هذه الشخصية في صورة مثيرة للسخرية تقول شهرزاد: «مولاي ست وأربعون ليلة أحدثك وأنت صامت لا تتكلم، أعلم أن هذا الذباب الذي يحوم حولك يؤرقك ويمنعك من النوم، والبعوض يأكل جسمك ويمتص دمك. يقولون إن من قتلوا ظلما تحوم أرواحهم ذبابا حول القاتل حتى يؤخذ بثأرها أو يسود العدل».

وشياء فشيئا ومع توالد مشاهد المسرحية تخف شهية شهریار إلى الطعام، وينحل جسمه حتى يختفي تماما من على العرش وتحل محله صورته، وتوالى شهرزاد سرد حكاياتها التي تساهم في القضاء على الملك الطاغية شهریار: الشخصية والصورة حتى يتصدع القصر ويهتز

العالم (صمت. لا يسمع أي صدى)
أين صدى صوتي، ما لهذه الوديان
تبتلع الصوت كأنها تسخر بي.
تيمورلنك أيها النجم الذي انهارت
مادته. كل شيء يموت هنا.. (يرى
دودة في الأرض) أنا تيمورلنك أيتها
الدودة، أنا روح وأنت روح، نحن
سواسية، سأحدثك عن حياتي..
سأعده لك الممالك التي فتحتها
(يحاول أن يتذكر فيفشل).

يطلب تيمورلنك من الدودة أن
تساعده وهو فرح بقاء روح ما، لكنه
يشعر بالخيبة حين يتبين أنها دودة
تصخرت فهي بلا حياة. وخلال
مونولوج طويل مؤثر ساخر يتعري
تيمورلنك ويتصلب ويسقط على
ظهره ويدها ورجلاه إلى الأعلى كما
الصرصار، وتسحبه قوة خفية إلى
أعمق المسرح، أعماق الجحيم،
ويسمع صوته يملأ الصالة:
تيمورلنك.. أنها الصرصار.

غوامض المكان الرمزي
الأسطوري، وعوالم الآخرة
والجحيم. والشخصيات المرسومة
بريشتين: ريشة الحلم وريشة الواقع
تتكرر في مسرحيات أخرى:

١- في مسرحية «اللعاد» (7) حيث
بفعل عوامل مجهولة غاصت المدينة
بسكانها وبيوتها وشوارعها تحت
الأرض، حيث اضطرت الناس إلى حفر
الأنفاق للخروج منها والدخول إليها،
أما المقبرة فهي الجزء الوحيد منها
والذي لم يغص في باطن الأرض،
وعلى شواهد القبور يقيم الرسام
معرضه السنوي، ويجري بينه وبين
اللعاد حوار متعدد حول الفن

لموت السلطان: ستبقي مصر وبلاد
الشام بلا سلطان. ويجب المتحدث،
وهو يمثل الرجل المعاصر: لا تحزن،
سيضل الثالث، الأعداد لا تنتهي وفي
خاتمة المسرحية، ومع اختفاء قطع
الديكور يظهر شبح صلاح الدين
الحقيقي ليقول في صوت عميق:
نشدت السلام فلم أجد إلا السيف
طريقا له، وكنت أتمنى غير ذلك،
ابحثوا عني في نفوسكم قبل أن يصدأ
سيفي وتبلى ثيابي، فأنا مازلت حيا.

الرمز التاريخي في مسرحية
«هبوط تيمورلنك» (6) «يأخذ أبعاده
التاريخية الحقيقية. فثمة شخصيات
حقيقية يتعامل معها المؤلف ومع
أحداثها التاريخية بمصادقية مثل:
تيمورلنك، زوجته ألجاي سارة،
الأمير حسن، ابن خلدون، قاضي
دمشق، نائب القلعة.. غير أنها توضع
في كون آخر وعالم أخروي وتتعرض
لثلاثة هبوطات، وقاضي العالم
الأسفل يستمر في محاكمة
تيمورلنك، وفي كل هبوط يتم كشف
جديد للعلاقات بين هذه الشخصيات،
ولللجرائم التاريخية التي ارتكبها
الطاغية التتري. وثمة شخصية
يستحضرها الكاتب من الميثولوجيات
الرافدية هي شخصية نمتاريسند
إليها دور حارس العالم الآخر
الجحيمي، وتقوم بتعرية تيمورلنك
من تاجه وسيفه وثيابه.

في الهبوط الثالث تتحول منصات
القضاء إلى قبور، وتبرز أعمدة أثرية
مهشمة يتكلم تيمورلنك وراء أحدها
وهو يتحدث في يأس وهزيمة: عبث
في عبث (يصرخ) أنا تيمورلنك قاهر

والسلطة والحرية ينتهي بأن يغري اللحد الرسام بالتمدد في أحد القبور ليدفنه تحت ركام لوحاته. ويستخدم الكاتب المانيكان (تماثيل الشمع) كشخصيات تمثل عالم الموت.

2- في مسرحية «سفر التحولات» (8) وبالضبط في الدهليز المسرحي أحلام الموتى، حيث تجري الأحداث في مكان تحت أرضي، مدهش جميل، كأنه غرفة من غرف الجنان. وأفراد العائلة الذين يسقطون صرعى قوى الظلم فوق الأرض يقدون إليه الواحد تلو الآخر.

3- في مسرحية «طفل زائد عن الحاجة» (9) حيث المكان كهف منقطع عن العالم، كأنه من عوالم الجحيم، تعيش فيه الرطوبة، يعيش فيه الزوجان. ووسط المسرح أرجوحة فيها طفل ينمو عشوائياً، والزوجة تشعر بالمخاض وتنتظر مولوداً، والزوج لا يريده لأنه سيكون طفلاً آخر مشوها يدمر العالم، وتنتهي المسرحية بأن يدخل عامل التنظيفات فيحمل الطفل والمشيمة ليضعهما في حاوية القمامة ويمضي.

4- في مسرحية «فانتازيا الجنون» (10) وهي كوميدية جحيمة تجري أحداثها في العالم الآخر حيث الحساب، والصراط ممدود للعبور، ويستحضر الكاتب شخصيات تاريخية ليحاكمها: كليوباترا، أنطونيو، عمر ابن أبي ربيعة، وشخصية مجردة معاصرة تمثل القوة المسيطرة على العالم اليوم وتجسدها شخصية الكابتن، وهناك شخصية الفنان المهرج. والبواق الذي

يمثل اسرافيل ويجبر الآخرين على عبور الصراط. أما المرأة فهي الرمز الذي ينظر إليه كل واحد بمنظاره الخاص. فهي كليوباترا والثريا ومونيكا وامرأة عادية. ومفاجأة النهاية أننا نتبين أن هذه المجموعة هي مجانين هربوا من المشفى ولجؤوا إلى مسرح مهجور ثم يدخل عليهم رجل الأمن ليتهمهم بالإرهاب.

الرمز الديني الصوفي يشكل البنية الأساسية لمسرحية «صعود العاشق» (11) وهي مستقاة من قصة الشيخ صنعان التي أوردها فريد الدين العطار في كتابه منطق الطير. المسرحية حافلة بالرموز والمصطلحات الصوفية. وتتمثل في الشيخ صنعان شخصية الباحث عن الحقيقة عن طريق العشق. ويمثل الديكور المسرحي الدائري والمقسم إلى مراتب جملة رواض صوفية ترمز إلى المراحل التي يقطعها السالك في الطريق إلى معشوقه الإلهي.

الرموز التاريخية والدينية والأسطورية تتداخل ضمن أنساق إشارية في مسرحيته «الملك يصبون القهوة» (12) لتصب جميعاً في غدير الواقع العربي الممتد ما بين التضحية والتسلط، وما بين الشهادة والتخاذل، وما بين الحرب والاستسلام، وجميع الشخصيات التاريخية التي يستحضرها الكاتب تتركز وظائف حضورها في تحليل الواقع، أما الشخصية الرئيسية «أبو العز» حامل صندوق الدنيا فهو الشاهد والضمير والمحرك لما يجري على الساحة العربية من أحداث.

عن الرمز، وإن أصبح أقل كثافة وغموضاً، لأنه خرج من المجرد إلى المسند التاريخي من خلال الشخصيات والأحداث التاريخية. والنسق العام في جميع مسرحياته يبقى نسقاً تجريبيّاً يحفل بالمغامرة والروايات الدالة. وإذا كانت مسرحياته الأولى، الطليعية، نخبوية، فإنه عرف في مسرحياته التالية كيف يصوغ رموزه ليجعلها أكثر إمتاعاً وجاذبية، وفي متناول جميع مستويات الإدراك لدى الجمهور.

ويبقى مسرح القلعة جي بنية سيميائية رامزة تخضع وحداتها الإشارية من حيث التلازم بين الدال والمدلول لأحكام أنساقه التجريبية.

إن المرحلة الطليعية في مسرح عبدالفتاح قلعة جي تميزت بكثافة الرموز الفكرية المجردة وجراتها في الدلالة، وبغرائبية المكان والزمان وطبيعة العلاقات بين الشخصيات الرامزة، وباهتمام كبير في إنجاز سينوغرافيا مذهشة دالة تؤمن المناخ الملئ الذي تتكامل فيه عناصر العرض لتكون جميعاً في خدمة المضمون.

وهو في مسرحياته التالية، الجماهيرية، ويغلب على بعضها الطابع الكوميدي الساخر، لم يتخل

هوامش ومصادر:

1- سيمياء براغ للمسرح. ترجمة وتقديم آدم كورية ص 5. وزارة الثقافة.

2- ثلاث صرخات. عبدالفتاح قلعة جي. مطبعة المعري. حلب.

3- السيد: عبدالفتاح قلعة جي. مطبعة المعري. حلب.

4- اختفاء وسقوط شهريار. عبدالفتاح قلعة جي. اتحاد الكتاب العرب 1997.

5- صناعة الإعداد. عبدالفتاح قلعة جي. دار ابن رشد. بيروت 1980.

6- هبوط تيمورلنك. عبدالفتاح قلعة جي. دار ابن رشد. بيروت 1980.

7- اللحاد. عبدالفتاح قلعة جي. مجلة الموقف الأدبي. دمشق 1978.

8- سقوط التحولات. عبدالفتاح قلعة جي. مجلة الموقف الأدبي. دمشق 1997.

9- طفل زائد عن الحاجة. عبدالفتاح قلعة جي. مخطوطة. عرضتها فرقة إدلب المسرحية في مهرجان الهواة السابع إخراج مروان فنري.

10- فانتازيا الجنون. عبدالفتاح قلعة جي. مخطوطة.

11- صعود العاشق. عبدالفتاح قلعة جي. الموقف الأدبي 1991، وكتاب ليال مسرحية. اتحاد الكتاب 1996.

12- الملوك يصبون القهوة. عبدالفتاح قلعة جي. مخطوطة.

وقدمت مسرحية من قبل المسرح القومي بحلب 27/3/1999. إخراج إيليا قجميني.

1- سيمياء براغ للمسرح. ترجمة وتقديم آدم كورية ص 5. وزارة الثقافة.

2- ثلاث صرخات. عبدالفتاح قلعة جي. مطبعة المعري. حلب.

3- السيد: عبدالفتاح قلعة جي. مطبعة المعري. حلب.

4- اختفاء وسقوط شهريار. عبدالفتاح قلعة جي. اتحاد الكتاب العرب 1997.

5- صناعة الإعداد. عبدالفتاح قلعة جي. دار ابن رشد. بيروت 1980.

6- هبوط تيمورلنك. عبدالفتاح قلعة جي. دار ابن رشد. بيروت 1980.

7- اللحاد. عبدالفتاح قلعة جي. مجلة الموقف الأدبي. دمشق 1978.

8- سقوط التحولات. عبدالفتاح قلعة جي. مجلة الموقف الأدبي. دمشق 1997.

9- طفل زائد عن الحاجة. عبدالفتاح قلعة جي. مخطوطة. عرضتها فرقة إدلب المسرحية في مهرجان الهواة السابع إخراج مروان فنري.

10- فانتازيا الجنون. عبدالفتاح قلعة جي. مخطوطة.

11- صعود العاشق. عبدالفتاح قلعة جي. الموقف الأدبي 1991، وكتاب ليال مسرحية. اتحاد الكتاب 1996.

12- الملوك يصبون القهوة. عبدالفتاح قلعة جي. مخطوطة.

وقدمت مسرحية من قبل المسرح القومي بحلب 27/3/1999. إخراج إيليا قجميني.

مدينة مزدوجة

• د. محمد حسن عبد الله

ما بين الثاني والخامس من مايو 2000 عقدت هيئة قصور الثقافة مؤتمراً لأدباء القاهرة، محوره فن الرواية، وكان من الطبيعي أن يكون نجيب محفوظ رمزا، كما شرفني الزملاء برياسة المؤتمر. هنالك عرفت أن هذه الرياسة (غير المألوفة لي) تستوجب إلقاء كلمة الافتتاح. من ثم كانت هذه القصيدة، إشارة البدء لمؤتمر عن الرواية!! وعن القاهرة!!

من كوة أتواقي أتطلع
غالبت حساباتي.. مللي، لكن أسئلتني!!
من يملك أن يحبس رؤيا؟
أول رؤياي سؤال يا قاهرتي:
من مقهورك؟
زعموا أن غراباً سقط على حبل في جبل.
كنت.
وفيك الجبل، وفيك القهر، وفيك النجم..
عشقت فيك هذا الازدواج
مدينة أنت من ماء وحجر.
مدينة البشر

مدينة من شاطئين: البشر والكدر
من حلك الغراب انداح سخام وشح وجه
القاهر، فازدوجت آلاؤه بالقهر والظفر
فيك لا يصعب النعاس في مهامه الخطر
وفيك لا يندر أن تستحيل الفراشات
صقوراً

والجرادة ديناصورا
واليراعة القمر
وفيك لا تندلع النار من جحافل الشرر.
يا قاهرتي أشتاقك في الغياب
أروم الخلاص منك في الحضور
ولا مفر
نفدت أخشاب الصلبان..

وتابوت أوزوريس مغروس في وحل الدلتا
يحلم بالهجرة إلى قانا أو جبل الشيخ..
تحول دونه رمال توشكا، وأوجاع المخاض.
متى يطل وجهك الصريح؟
يا مدينتي المزدوجة:

مدينة الأم توتيشيري التي يقسم الجميع
باسمها العظيم.
مدينة رادوبيس، الترجسة المغروسة
<http://Archivebeta.Sakhrir.com>
في الحمأ المسنون.

أنت نفرتيتي ذات الجيد.
وحتشبسوت ذات اللحية.
وأنت ماريّة أم إبراهيم التي
ضنوا بأن تكون أم المؤمنين !!

فيا لازدواجك الباهر المعجز
في أبو الهول الأنثى.
كنت سلة خبز العالم
غش قمبيز ونهب الخبز
زعموا ألا خبز لديك
غش «أنكل سام» وأسقطنا من قعر السلة !!
وهناك في المعبد الجنائزي
هبط اللوتس والبردي من تاج رع ميسيس
ليسدا قعر السلة في مجرى النيل.

ومرايا وجهك يا قاهرتي :
تتحاور، تتجاوز، تتناظر حتى صدمت بدخان
يصاعد من صدر مسكون بالأوجاع
عن عرس قطر الندى سقطت أوراق التوت
وتجلى خزي الخزينة.
واعتركت، واحترقت شجر الدر، وضرتها
التي خلقت اسمها في فنادق الخمسة النجوم
تسكرنا بحلوها، وهي أرملة مهجورة حزينة.
لكل ضرغام.. شاور
ولكل شاور.. ضرغام
في كل نصر.. ثغرة
وفي كل ثغرة نصر
ولكن الكريم.. لا يضام.
عريسك الجديد، ليلة عرسه روى سيفه حتى
أدركه الجنون.

وحفيده الحالم بالنور في مهامه ليك أهلكته
في هوك الديون.

وحفيد الحفيد حمل حقائبه على المحروسة، ومضى
إلى قلب الليل.. يتحسر،
ونحن على لهب التجريب نتعثرون.. نتكسرون،

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

لكن لم نجن الحكمة.
ليس كعشقنا لأحلام الشجاعة
وأين لي بفعلها النبيل؟!

يا قاهرتي
أنت عباءة جدي
بالونة حفيدتي
لا أستغني عن أمي التي ولدتني في زقاق المدق
ولا أطلب بإلغاء أبي حتى لو كان سيد الرحيمي

أما أنت يا قاهرة المعز المذل..
متى يلتئم ازدواجك
وتنطوي صفحتك الميلودرامية
ونؤسس، ما بين عينيك مسرحا جديدا
اسمه الهواء الطلق؟!

العشاق الجدد

● شعر: فيصل أكرم/ السعودية

الآن أيقن واحد

أن الشمس تلم إشعاعاتها من كل عين

الآن أيقن واحد

أن النجوم ظهيرة التعزيز تبسط

فوق طرقات الجبين

فلكل حدس حبسه

ولكل حرف ألف معنى للمتاهة والهدى

ألف دائرة تحط على العبارة والصدى..

سكتت قلوب هدها التطريب، يا من لاتحن

بغير هزات الكلام:

أنا أحبك... لا أقول، ولاتقول.. ولا نلام

وتلك تسمعنا، ننادي في المفازة والظلام:

ينُّها التي ضيعت فيك الحلم والوقت الجميل..

ضيعتُ فيك العمر، أوله كأعلى من مظلات الأصيل

ما هذه لغتي التي فجرتها.. وتفجرت منها يدي

دربتها فجر الكلام.. تفرعتُ منها كهوفُ المشهد

ما هذه لغتي، ولاهذي يدي..

ما هذه «ياء» المالك في رثاء للمرايا والسماء

ما هذه النفس التي، منها وفيها.. للبكاء

سأمر بين السكتين أسكع الأشعار، يا «ابن الريب»
من أجلي وأجلك.. كن هناك
لكي قصور الجب نحفرها معا..
ولكي ترى وطننا من الاسفنج ترفعه يداك
وكن هنا..

حتى ترى جسرا من الفولاذ يفصل بيننا
فهناك أنت .. هنا أنا

وهناك أذهب.. إذ تجيء إلى هنا
شبر مسافتنا / التباعد، والطريق قصيرة
شبر خطانا.. والدروب كثيرة
شبر، وندخل.. يا ابن «أمة قسطل» هذا المدى
ماذا بدا؟



شبر.. نكون بعالم فيه التلاقي والفراق
لكي نصير بموصل..

ARCHIVE
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

نصل العراق للعراق
نصل المحيط إلى سماوات التنفس والختاف
نحنى رؤوسا، كالجبال.. نهزها
نحنى «لصعلوكية سمراء» مسمار الزقاق
هي حفرة، شبر... سنحفر في السحاب
صحراء أوسع من تراب في التراب
ونقول: جف العود قبل أوانه؟
صحراء في هذا المكان..

بلد هي الصحراء، يا صحراء... والدنيا أمان
صحراء.. مازلنا نفتش في الجفاء عن الحنان
ونقول: سقط العود بعد مكانه؟
صحراء في هذا الخليج..
نجد هي الصحراء، والزمن المغطى
بين طبقات النسيج..

صحراء كل جزيرة مسكونة، ورجالها حراسُ
نعرف.. كم نجرب لفظة في لفظة
وغدا نجرد لفظة عن لفظة
صحراء ماء .. والمياه حياتنا
ماء نساء .. والنساء بناتنا / عماتنا
صحراء أرضك يا فتى..
أرض.. وكل مياهها «قعسوس»*
كل مياهها جوفية، وصبية، كالعرق سوس
فهل يكونك عاقل، يهوى هنا؟
هل تم من يهوى ليهوى في العرى؟
قد صاح «ثابت» في الورى:
كُسرت عظام في دماغ الشنفري
والشنفري ميت، وليس كميت في ميت
مئة تموت إذا يموت الشنفري..
قد ضاع أشهر عاشق قد غاب في وقت السرى
قد صاح قيس: أين ليلي فيك يا ليلي؟
وكان الصوت أدرى من درى..
ليلي هناك؟
فهناك من سوى الفراش المشتري..
قيس هنا؟
فالماء أسود، والسواد ينز من تحت الثرى..
الآن أيقن واحد
أن النهاية لاتليق بعاشقين مجددين
الآن أيقن واحد
أن السحابة في الدماغ.. فلا يروم، ولايقوم
ولايراك... ولايرى!!

* قعسوس: خطيبة «الشنفري» التي .. لم يفرح بها!

مقطوعات من شعر

شوبنهاور

• ترجمة وتقديم د. أبو العيد دودو

يقدم آرثور شوبنهاور (1788-1860) لمقطوعاته الشعرية بالكلمات الآتية (نهاية الجزء الخامس من مؤلفاته الكاملة، شتوتغارت 1965 (Insel - verlag): «إنني لأدرك سلفاً أنه عمل من أعمال الأثر بالنسبة إليّ أن أقدم للجمهور قصائد شعرية، لست أدعى أن لها قيمة فنية، لأن الإنسان لا يستطيع أن يكون شاعراً وفيلسوفاً في آن واحد. ثم إنني لا أنشرها إلا من أجل أولئك الذين سيهتمون ذات يوم مع مرور الزمن بفلسفتي اهتماماً حياً، حتى إنهم قد يطمحون إلى إقامة نوع من العلاقة الشخصية مع صاحب هذه الأشعار، ولكن ذلك لن يكون عندئذ ممكناً، وبما أن الإنسان يتجراً على إظهار عواطفه الذاتية تحت ستار من الوزن والقافية بحرية أكثر في الشعر منه في النثر، ويعبر عن ذلك على أية حال بطريقة أكثر إنسانية وأكثر ذاتية مما يتم له ذلك في التعبير الفلسفي، وهو الأمر الذي يقربه من القارئ إلى حد ما - فإنني أعتبرها لهذا السبب تضحية مني حين أقدم لأولئك المهتمين بفلسفتي في ذلك الزمن الآتي بضع مقطوعات شعرية، تعود في معظمها إلى أيام شبابي، أملاً أن يحمداوا لي هذا الجميل! أما الآخرون فإنني أرجوهم أن يعتبروها أمراً خاصاً بيني وبين قرائي، ثم نشرها ها هنا من باب المصادفة، فنشر الأشعار في الأدب، يماثل غناء المغني المنفرد في حفلة، أعني أن العملية لا تعدو أن تكون مجرد إخلاص ذاتي - دفعتني إليه الاعتبار الذي ذكرته».

وقد حرصت بدوري أن أقدم للمثقف العربي، سواء أكان من محبي فلسفة إرادة الحياة وحكمتها عنده أو من محبي شك أو تشاؤمه أو بحثه عن الحقيقة في الشرق، هذه المقطوعات الشعرية على قلة ما قد يجده فيها من قيمة شعرية كبيرة، وملح شعوري واضح، كما أشار الفيلسوف نفسه إلى ذلك على طريقته الخاصة، ولست أشك في أن القارئ يدرك أن روح التشاؤم، التي

سيطرت على فكره، لم تحل بين القراء - سلفا وخلفا - وبين قراءة فلسفته كما لم تحل بينهم وبين قراءة أشعار المتشائمين من معاصريه من أمثال الشعراء هاينريش هايني، واللورد بايرون، والفريد دي موسي، رغم ما بينه وبينهم من فروق من حيث تفرد كل منهم وتميزه في ميدانه.

ولعل القارئ يعرف أيضا بأن للفيلسوف شوبنهاور آراء حول مفهوم الشعر، جمعها الدكتور عبد الرحمن بدوي (في الأدب الأوروبي، القاهرة 1965، ص 134، 140)، كما أن له آراء في فن الأدب وما يتصل به، ترجمها عن الانجليزية شفيق مقار (القاهرة 1966)، ومن ثم لا داعي لإعادة الحديث عنها هنا، فهدفي هو تقديم هذه المقطوعات بالدرجة الأولى، وإني لأرجو أن تتيح للقراء فوق ذلك أن يقارنوا - وللمقارنة متعتها الخاصة كشفا وتوصلا إلى فهم أكثر ثراء وغنى - بين شوبنهاور شاعرا وفيلسوبا، يتبنى رأى أفلاطون في عدم إمكانية الجمع بين موهبتين اثنتين، وبينه شاعرا وناقدا للشعر ومنظرا لبعض قضاياها. ومع هذا فقد تعتري بعض المعجبين هزة الفرح لمجرد أن يعرفوا أن فيلسوفهم كتب الشعر في موضوعات معينة، لها صلة بفلسفته، قد يعتبرونه على نحو ما شعرا فلسفيا في بعض جوانبه!



لاتريد الليلة الشتائية الطويلة أن تنتهي بعد
والشمس لاتبرح، كما لو أنها لن تعود أبداً،
والرياح واليوم تتبارى في الصفير والعويل،
وللأسلحة صليل في الجدران المتداعية.

والقبور المفتوحة ترسل أرواحها:
تريد أن تتوزع دائرة حولي،
مُرعبة روعي حتى لاتعرف البُراء،
لكني لا أريد النظر تجاهها قطعاً.

أريد أن أبشر باليوم، باليوم، بصوت عال!
لسوف يفر الليل منه وتنهزم الأشباح:
لقد بشرت بذلك نجوم الصباح.
وشيكا سيغمر الضياء الأغوار العميقة:
وسيلبس العالم الألق واللون،
وتلبس الزرقعة الغامقة أبعادا لاحدا لها.

عندما كنتُ، ذاتَ يومَ ضاحكُ مُشمسٍ،
في وهدة جبال تكسوها الغاباتُ،
أسيرُ وحيداً محاذراً أطراف الصخور المدببة،
التي انتزعتُ نفسها مُرمدةً من زحمة أبناء الغابة.
إذا بي أسمعُ عبرَ خرير جدول الغابة المُزبد،
كيف راحَ صخر ضخم يُحيي الآخرين هكذا:
«افرحوا معي، يا إخوتي، يا أقدمَ أبناء الخلق،
فشعا عِ الشمس البهيجة يُداعبنا اليومَ أيضاً،
وهي الأخرى دافئةٌ جميلةٌ كأنها تشرق لأول مرة
ولقد أشرقتُ، أشرقت علينا في يوم طفل العالم.
مذ ذلك العقد قُدمت الأشتية المتباطئة لرؤسنا
قبعات من الثلج، وللحانا خوابير من الجليد،
مذ ذلك العهد كان هناك كثير من إخواننا الأقوياء،
من عدونا المشترك، ومن شعب النباتات المرابي
— من لاجئي الزمن، أواه! لكنهم يتوالدون ثانية —
قد غطوا ودُقنوا بعمق واختفوا للأسف نهائياً
عن هذا الضياء البهيج، الذي رأوه حقاً معنا
ألف عام وعام، قبل أن يكون مره الفساد،
الذي يهددنا، يا إخوتي، نحن، نحن أيضاً بالقناء،
ملجأً لأولئك الأشرار ومالاً،
فراحوا يزاحموننا بقوة من كل الجهات —
فأثبتوا، يا إخوتي، واتحدوا، وارفعوا رؤوسكم
متحدين إلى الشمس، لتضيئكم فترة طويلة!

الصباح في منطقة الهارتس

مُثَقلاً بالضباب، مُسوداً من السحاب،
ومُعتماً كان الهارتس كله يبدو للعين:
وكان العالم نفسه غائماً. —
أشرق شعاع الشمس
وضحك في أرجائه،
فصار كل شيء بهجة ومحبة.

استقر في مُنحدرِ الجبل،
واستراح هنالك، استراح طويلاً
في بهجة عميقة سَعِيدَة.
ثم ارتقى صُعْدًا إلى قمة الجبل،
وتحلّق حول القمّة بأسرها:
ما أشدَّ عَشَقَ الجبلِ للشمس!

أبيات غير مطبوعة

(كتبتها أثناء رحلتي من نابولي إلى رومة في أبريل 1819، وكان أهم مؤلفاتي
العالم إرادة وتصورا- المترجم) قد صدر في نوفمبر 1818).

من آلام كتمّتها طويلاً وشعرتُ بعمق،
كان الكتابُ يعتصرُ شغافَ قلبي صُعْدًا،
فكأفحتُ طويلاً من أجل تَسْجِيلِهِ:
لكني أعلم أنني وفّقت أخيراً في إخراجِه.
لكم أن تتصرفوا ما شاء لكم التصرف،
فإنكم لن تشكّلوا خطراً على حياة كتابي،
تستطيعون أن توقيفوه، لكنكم لن تدمّروه أبداً.
ولسوف يُقِيمُ الخلفُ لي أنا تمثالاً

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

إلى ركات

(جاء في ملاحظة بالهامش ما يلي (المجلد الخامس، ص 770): «كان اليوم
الذي مات فيه كانت رائعا صافيا، وقليلًا ما كان يحدث مثل ذلك عندنا: لم تكن
هناك سوى غلالة رقيقة من السحب، تسبح في كبد السماء اللازوردية، وقد
روى أن أحد الجنود نبه من كانوا حوله فوق جسر الحدادة بقوله: انظروا، ها
هي روح كانت تصعد إلى السماء! عن كتاب كارل فريد ريش رويش: كانت
وجلساؤه حول المائدة»- المترجم).

كانت نظراتي تُشَيِّعُكَ في سَمَائِكَ الزرقاء،
لما اختفى فُجَاءً طيرانك في سَمَائِكَ الزرقاء،
فبقيتُ وحدي في زحمة الجماهير الغفيرة،
لكني كان لي في كلمتك، في كتابك العزّاء. —
فحاولت بَعَثَ الحَيَاةَ في هَذِي القفارِ
من خلال كَلِمَاتِكَ المَثْقَلَةِ رُوحًا وفِكْرًا:

غرباء عني هم هؤلاء الذين يُحيطون بي،
والعالم مقفر والحياة طويلة.
(مقطوعة لم تتم)

برلين ١٩٢٩
لفرنز نادون

(تتحدث القصة الفارسية الشهيرة، وهي شبيهة - كما هو معروف - بقصة الجارية تودد في ألف ليلة وليلة، قد عالجها في أعمال فنية كل من غوتسي وشيلر وغيرهما، تتحدث عن ثلاثة ألغاز، طرحها توراندوت على الأمير خلف، وتطلب منه حلها حتى يكون جديراً بطلب يدها، ولكن شوبنهاور اقتصر هنا فيما يبدو على لغز واحد، ونحا به منحى آخر وبتصور مغاير - المترجم).

قد وُظف فُطربُ لخدمتنا،

لمساعدتنا في محبتنا الكبيرة،

كنا سنموت كلنا تعساء،

لولم يكن هو تحت أوامرنا يومياً.

لكن حكمه يتطلب تربية قاسية،

حتى تبقى قوته يوماً مقيدة،

لا ينبغي له أن يغرب عن أنظارنا،

ولا أن ينجو من رقابتنا لحظة واحدة.

قد صيغت طبيعته من كيد الشيطان ومكره،

حضائه المصائب، وتفكيره الغدر والخيانة،

لا يفتأ يتربص بحياتنا وسعادتنا،

ويهيئ لنا مهلاً فعلته المروعة.

إذا ما النجاح حالفه في تكسير قيوده،

وتحرر من قهر محتوم رزح تحته طويلاً،

فإنه سيغد السير مسرعاً لينتقم لعبوديته،

وغضبه كبير مثل بهجته.

ها هو الآن السيد ونحن عبيده:

ومنذ اللحظة لأمعنى لأية محاولة

فلقد انتهى القهر، وانتفى الحرمان.

لكن غضب العبيد الوحشي قد تحرر،

وغدا يملأ كل شيء مَوئاً ورعباً:

في لحظات قصار في ساعات فرع قلائل

سيتم له التهام السيد ومنزله معاً.

الزهرية

«أنظر، نحن لا نزهر إلا لأيام قليلة لساعات قصار»،
هكذا نادتنني مجموعة من زهور ملونة ملتمة،
«مع ذلك لا يرعبنا القرب من العالم السفلي المعتم:
فنحن دوما هنا حقاً، نعيش أبداً - مثلك أنت!»

الرجل اللبدي خرافة

على ظهر حجر أسود حُكَّ الذهب،
لكنه لم يَلُحْ فيه خطٌّ واحدٌ أصفر،
فصاح الجميع: ما هذا بالذهب الخالص!
وألْقُوا به مع المعدن الرديء.

بعد حين تبين أن ذلك الحجر،
لم يكن، رغم سواد لونه، محكاً.
وبعد الفحص استعاد الذهب شرفه،
فلا يُثبت خلوص الذهب إلا المحك الأصيل.



<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

جاذبية

أتريد أن تبذر الأفكار والنوادر الطريفة
كي يكون هؤلاء الناس من أتباعك؟!
قدم لهم ما يلد من الطعام والشراب،
وسيقبلون عليك جموعاً مهرولة!

النهاية

متعياً أقف الساعة عند نهاية الطريق،
لا يكاد رأسي المتعب يطيق حمل إكليلي،
مع ذلك أنظر جدلاً إلى ما أنجزته من عمل،
لا يضلّني أبداً ما يقوله الآخرون عنه!

الجزائر، صاحبة بن عكنون 6/9/2000

حين تذكر مدينة عنابة الجزائرية لابد أن تذكر الشعر، ومن شعراء عنابة الميامين «عبد الحميد شكيل»، صاحب ديوان «قصائد متفاوتة الخطورة»، و«تحوّلات فاجعة الماء»، والكثير... الكثير من الكتابات التي نشرت في الصحف والمجلّات العربية داخل الجزائر وخارجها، فهو على مدى أكثر من عشرين سنة من الكتابة ومن الحوار الفاعل على الساحة الأدبية، أعطى الكثير ولا يزال يعد بالأكثر، وكتاباته لاتزال تأخذ مسارها الطبيعي في التطور، من عام لعام، ومن مجموعة شعرية لأخرى.

بمناسبة انعقاد الملتقى الثاني حول «المدينة والابداع» بمدينة عنابة في جويلية 98، من قبل فرع اتحاد الكتاب لهذه المدينة، كان لنا فرح اللقاء من جديد مع شاعر عنابة الأول، وصديقها الوفي، عبد الحميد شكيل، فعن هذه المدينة الجميلة، المسيجة بالبحر وبأشجار الفيكوس الخضراء، كان لنا معه هذا الحديث.

الشاعر

عبد الحميد شكيل:

بونه في جنة الشراء

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

وبعضهم!

• أجرى الحوار: مالك بوذينة

الفيزيقي لأشجار السرو، ونبات القندول! أن تكتسح ذاكرة الماء، وتؤسس مملكة لذاكرة البياض الشفيف، يعني أنت متهم بالتجسس على ملكوت الأزهار، وسرّ الرياح، وتتابع الأفلاك ودورة الفصول.. التورط في بهاء الماء، وغوايات البحر وإشراقات النورس، هو تورط في كينونة الحقب النفسية والابداعية

عبد الحميد شكيل، أنت متهم كشاعر: بالتورط في لغز الماء وغوايات البحر... ماذا يعني لك هذا التورط، ومن أي قاموس مائي، يمتح عبد الحميد شكيل فيوضاته الشعرية؟

- أن تكون متورطاً في سر الماء، يعني بالأساس أنك متورط في جدلية الحياة والموت، وقابل كي تمنح بعدك

أوغسطين، كامو، حيدر حيدر...
مرّ الكثير من الأدباء بذاكرة هذه
المدينة العجيبة، فكان أن فتن بها
الجميع، وتغنّى بجمالها الكل دون
استثناء، ترى أي سحر في هذه
المدينة يفتك بالشعراء؟

- جاء في الأثر أن عوليس قد مرّ
بهذه المدينة أثناء رحلته العجائبية
نحو الشرق، فنزل ببرّها، وأكل من
خيرات أرضها، وشاهد صباياها
القاتنات وهنّ يدرجن عائدات من
الحقول المجاورة للمدينة، وجوههن
تشعّ بالبهجة والحبور، رشيقات
القدود، مורّدات الخدود، مشعشات
النهود... يفوح من أعطا فهن شذى
الأزاهر والورود... فقال عوليس:
«مباركة هذه المدينة، طوبى
لساكنيها... وسيظل أعزب من لا
يتزوج من نساءها!...» وتحققت
نبوءة عوليس ودعوته المباركة،
فعنابة يا صديقي كالحب لا تدركه إلا
عندما تعيشه وتعايشه وتندمج فيه
بتفاصيله، وتوثث ذاكرتك من بهاء
أشائها وفتون نساءها... تسألني أي
سحر في هذه المدينة يفتك
بالشعراء؟! إنه السؤال الأبدي الذي
لا إجابة له نحن مصابون بلوثتها،
وقد سكنت ذاكرتنا وامتزجت
بدمائنا، وذهبت بعقولنا وصرنا
مجانينها العقلاء... في عنابة تجد
نفسك مُحاصراً بالدّفء والحنان
وفتنة الجسد، والمعطى اليومي الذي
يدخلك حلقة الذكر، وتجد نفسك في
النهاية مسكونا بها - هائما في
طرقاتها، تغني وتكتب، وتسفح
ذاكرتك على رمل شواطئها

المتجاوزة... ذلك أن البحر هو السر
الغامض والمعنى الأبق، والخاطر
المشتّت الذي يقف أمامه المبدع حائراً
ومُتردداً، يختلج من الرهبة والرغبة
وجلال الموقف، ومن ثمّة يرفع صوته
ويشحذ ذاكرته البللورية، قصد
تأثيث المدن الشعرية والنغمية التي
تعطي للإنسان المأزوم فرحة وشوقه
وحبه للحياة... أكثر المغامرات
الإنسانية انتصاراً وانكساراً كان
البحر مجالها وفضاؤها الواسع،
ربما يكون البحر هو الفضاء
الفيروزي الذي لا يستطيع أحد أن
يشوّهه أو يعبث بصفائه، أو يشوّه
ذاكرته المرجانية... وبالتأكيد فإنّ
تورطى واندماجي في ملكوت الماء
وجلال البحر، هو انتماء إلى عالم
الصّفاء، وانحياز إلى سرّ الحياة
وأصل الوجود... في الإبداعية
الجزائرية - تحديداً - نجد غياها مطلقاً
لعناصر الطبيعة الجميلة التي أبدعها
الله في ربوع هذه البلاد المفتوحة على
الأفق... ومن هنا كان شغفي كبيراً
لمعانقة هذا العالم المائي المبرور، لأنه
يعطيني القدرة القادرة كي أحطم
دشم الواقع المعيشي المأزوم حتّى
أكرّس للوجود الإبداعي والمتخيل
الروحي تحقّقه الفاعل، بعيداً عن
تخوم اللغة الكهنوتية التي تسقط
الفعل، وتؤسّس لمعنى الانهيار
والكمون الساذج الذي يشوّه صفاء
الروح، ويشرخ وجدان الماء، ويورط
غوايات البحر في البّهوت...

زار الروائي حيدر حيدر عنابة...
فسماها مدينة الحب والموت

والذاكرة!

الرؤائي الكبير حيدر حيدر الذي عاش فيها أربع سنوات فقط فأبدع روايته الجميلة «وليمة لأعشاب البحر» التي تمكن من خلالها أن يتحسس نبض المدينة وأن يكشف عن فساد الأخلاق، وانهيار القيم الوطنية والثورية التي ضحى من أجلها الشهداء... وأن يرصد - بتقنية عالية - نفسية الإنسان العنابي (الجزائري) في فرحها ونزقها، في انهيارها وصعودها، في صوفيّتها وشبقيّتها، وقد كان يسميها: «مدينة الحب والخوف والموت والذاكرة»... وبالمناسبة فإن الشاعر العربي ذو النون الأترقجي مكث هو الآخر بمدينة عنابة لمدة أربع سنوات كانت كافية ليكتب عنها وفيها ديوانا شعريا كاملا بعنوان «ارتسامات أولى لوجه البحر» زينتته لوحات الفنان حامد العمر وصوره الفوتوغرافية المستوحاة من طبيعة مدينة عنابة الموحية... وقبل ذلك فهذا الكاتب الفرنسي الكبير ألبير كامو الذي عاش قسما وافرأ من طفولته وشبابه بهذه المدينة، كان يقول دائما إن مقابر عنابة تفتح شهية الموت... لا شيء إلا لأنها تطل على البحر!

إني أحس بطعم الرماد في فمي.. وأرى أشجار العناب توغل هاربة في التخوم!

بين جماليات المكان هذه، وبين اختلال الزمان، كيف يعيش الشاعر عبد الحميد شكيل، هذه الأيام؟

- أنا لا أعيش هذه الأيام!... إني أعايشها وأكابد، وأنزف... أقف في دروب المدينة المفضية إلى البحر، أتأمل خراب النفس وصمت الماء

وخلجانها، وتبقى عنابة عقدة الشعراء المستحيلة ولوثتهم التي لا شفاء لهم منها... بالتأكيد لا أحد، لا أحد يمكنه أن يعرف السر. لكن كلما عشت في عنابة كلما اندمجت بها، فهي لا تعطيك الأمان دفعة واحدة، بل تمارس معك لعبة شد الحبل، عليك أن تكون مُسكحاً بالصبر وفن المراوغة، وكما تقول العامة هنا فعنابة: «خلابة، جالابة، كذابة...» وتأكد يا صديقي أن من دخل بونة فقيرا خرج غنياً ومن دخلها غنيا خرج فقيرا معدما، إنه دعاء وليها الصالح «سيدي إبراهيم» الرابض مقامه عند مدخل المدينة... ومن هنا ترى أنك واقع بين دعاء عوليس «الفجوري» ودعاء سيدي إبراهيم «الجبوري»... أي أنك واقع تحت تأثير قوتين متجاذبتين، ومن هناك كان الفتك والقتل والكاء... وقيل أيضا أنه في الزمن القديم كان يسكن عنابة ملك جبار متسلط، كان يجتث أثناء الكواعب الأتراب يخلطها بالزيت والزعرتر ويلوكها على الریق عسى أن تستيقظ فحولته...!

وهكذا، فأنت ترى أن بونة مسكونة بالأساطير وخبال العقل وشوق الذاكرة القلقة لتحطيم هذه الألغاز الممتدة في شعاب الحلم الإنساني الراغب في اكتناه سر هذه المدينة المغروسة في بهاء الماء... وعنابة كمدينة بحرية متوسطة، لها جغرافيتها الخاصة وطقوسها التي تؤجل فرحك وتدفعك في تيهورات الغواية حد الاندماغ... وأنت ترى كم أننا مصابون بدوار بحرها، فهذا

وحزن النورس، إني أسعى كي أفسّر
 هذا التناقض الحاصل في الذاكرة،
 لكنني في النهاية أجد نفسي هائماً في
 شوارع المدينة، أتأمل الوجوه، وألتقط
 التأوهات التي تصدر عن أناس كانوا
 يحلمون بحياة أفضل!! ومستقبل
 مشرق!! ولكنهم وجدوا أنفسهم -
 فجأة- في الأرض المتاه... يضربون
 في أنحاء الأرض ويقتاتون من
 الخشاش... لا أحد الآن يؤشر على
 الدرب المفضي إلى الأرض العمار...
 هل هو قدرنا أن نخرج من ليل قاس
 ظلم لندخل في ليل أكثر حلكة
 وغلسا؟ هل قدر طيور هذه البلاد أن
 لا تجد غصنا أخضر تأوي إليه عندما
 يشتد ليل الأحزان...!! إننا نؤسس
 غربتنا الكاوية، ونبدع تمرقنا
 الكبير... لقد «أبد لوناتيه بتيه»... إني
 أحس بطعم الرماد في فمي، وأرى
 شجر العناب يشد أحزمته قصد
 التوغل في التخوم، تاركاً أنافه في
 مهمه الريح وعرس المسغبة!!

شيء من الشعر!

الآن، أود لو ختمنا هذه المؤانسة
 الحميمة بشيء من الشعر، حتى
 يزول طعم الرماد عن الشفاه، وحتى
 يستمتع القارئ الكريم ببعض ما
 غنى به عبد الحميد شكيل لبونه...
 هذه المدينة، المرأة، المعشوقة؟
 -إليك إذا بهذه القصيدة، وهي
 مهداة بالمناسبة إلى الشاعر ذي النون
 الأطرقيجي ذكرى للسنوات التي
 عشناها معا بمدينة عنابة:
 كنت تحب عنابة...

القمر الشجري المعرّس في المدى..
 الطواويس التي سفحت دمها في
 بهاء الغبار
 قلت إن بهجتها المستحبة /
 غزالاتها المترعات
 سيجن ذاكرتي بزهو الأنوثة /
 فتنة الماء البهار
 هسهسات الوجوه المليحة..
 هفهفات العجيزة / خفقان الطير
 في رقعة الصدر الرفيع
 واستقامت في غمرة الروح مشتلة
 من رياحين الفؤاد المعنى..
 فاسكن زغب الموج / ظل
 التباريح / سدره الشاطئ الهمجي
 ما ترسخ في القلب من فيض
 الصبايا..
 وهج الوجوه التي أسرجت
 جذوتها للبدار
 نشوتها لفلول النهار..
 غلمتها للتوائب / الجسم المليئة
 بالنثار
 النساء اللواتي أقمن قداساً لروحك
 في مطلع الماء
 شيدن لذكرك مئذنة وضريحا..
 الورود التي كنت تعمدها بالدم
 والزنبق الحبيبي..
 سكنت فسحة الماء / عطى البرتقال
 الوحيد..
 هي موجة شفقية كسرت ظلها
 واستراحت في مهبط الروح
 والانثيال..
 توحّد أيهذا الموج الوثني رحمة
 بالدماء / الدموع / الأغاني التي
 قصدت لونها على عتبات الفتون..
 هو العمر الشفقي، يوزع أحلامه
 المستباحة،،

كنتَ تفيض بالزُّبد / رغاء القصائد
التي استوطنت مزنة الروح؟!
فادرك سرَّك وانتفاء المراحل..
هو البحر ينشر أسرارهِ
العاطفية...
يورطنا في التودد / والتوحد /
والتهجد / والتمام..
يوازن بين خطوك / خطك / حظك
والمزاج

... ..
كنتَ تحبُّ عناية...
شجوها، وتباشير الوجوه التي
سكنت سر القصائد المرتجاة..
هو العمر يمضي...
فاشرب من شِدْو الطيور /
السلاحف التي فرخت في دمي...
واستطال ظلها في تجايف القلب
المشتت..

... ..
كنتَ تحبُّ عناية..
قلت: هي لعبة القلب، سر البداية
والخلود، بوصلة دمي... ما تبقى من
شأبيب الفؤاد المحطم..
ورطتي المصطفاة / فسحة الروح /
ما تدلِّي من عراجين إلا له !!

ووحده كنتَ تؤثث هذا الخواء
المديد...
تحفر حزنك في لون موج يصاعد
نحو حتفه المتحقق
تدرك أن المدينة الغربية لا تفي
بالوعود...
كنت تحبّها صفصافة من ربوع
الجزائر...
نخلة من جنوب العراق..
تكسر وهج ظلك المتسامق في
زقاق البلدة المغربية
لكنهم- يا صاحبي- أدركوا حزنك /
شكل الأغاني التي كنت تحب، البحر،
لون المناديل، صدى الأباريق التي
كانت تفتت حزنك البدوي..
في لون عينيك تكثفت جمره الماء
والأقحوان..
كنت تقول: إن «ليلي» سر انتمائي

إلى البحر،
صوتي الموزع في امتداد النهار
العراقي البعيد
... ..
كنت تحبُّ عناية..
«كورها»، والشجيرات التي ظللت
سرّ المرايا..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اليفون

• تأليف: باري ن. مالتزبرج (أمريكا)

• ترجمة: رجب سعد السيد

«انهالت الشكاوى، وساد العامة شعور بالاستهجان، فدماهم سادرة في تدمير الذات، وقد فقدت الحياة البهجة».

قال «سميث»: (لي «هيمنجواي» لا بني يغمغم بكلمات عن ذروة القنوط، وعن الظلمة والنور، ولا يكف عن محاولة ارتقاء الدرج، ليحبس نفسه في الحمام مع «غدارتي»، فلا أجد أمامي سوى فصل التيار الكهربائي، وأخشى أنني لن أكون موجودا في واحد من تلك الأيام التي أغادر فيها البيت، حين تقع الواقعة ...).

نكس «جونز» رأسه، كاسف البال، قائلا: (أما الهيمنجواي الخاص بي، فهو يرغب في العدو مع الثيران، ويرى في ذلك غاية مناه، وإن كان ماله أن يقرر قرن بطنه.

إنه يداوم على الإطلال عبر النافذة، محدقا في الرصيف، فأجدني مدفوعا لشده للداخل).

وخَلَّفنا العَصَّارة، وركبنا القطار الكهربى، إلى المقر الرئيسى لمؤسسة الأيقونات، الكائن بمركز التغليف والتعبئة.

وما إن أشرَفنا عليه، حتى تبينَت لنا أبعاد المشكلة، لقد كانت المكاتب محاطة بآلاف المتظاهرين، تتعالى أصواتهم القبيحة، تنشر العدالة، وكانت المتاريس قد أقيمت، والشرطيون يحاولون كبح حماسة المتجمهرين، وقد جلب كثير منهم هيمنجواياتهم العوارية معهم. وكوروها في أيديهم، يلوحون بها فوق رؤوسهم، وتحقق ظَننا في أن المشكلة قد عَمَّت الجميع. قال سميث، في مهابة: «لم يكن بحسبان أحد أن ثمة بقية من روح لاتزال كامنة بنا، وأن غضبنا يحتم.»

أمن جونز على كلامه: «لكل شيء نهاية، فإنهم لن يستطيعوا الاستمرار في بيعنا أيقونات معينة، ومن جانبنا، فإننا لن نقبل هذه البضاعة بعد الآن.» واتخذنا أماكننا في مؤخرة الجُمهرة، مشاركين في الأنشطة، وكانت تبدو على وجه سميث سيماء الكياسة، بينما بدا جونز هيبا، فقد كانت تنقصه الشجاعة المادية، وهي الملكة التي كان يأمل أن يهبها له (هيمنجوايه)، وليس الحزن.

وتصايحنا: (نريد هيمنجوايات جديدة... هيمنجوايات تعيش، لا هيمنجوايات تموت)، وكانت أصوات الطلقات تتردد في أماكن متفرقة من المظاهرة، وبدا الأمر كما لو أن الهيمنجوايات ذات العيوب قد تحصلت على أسلحة أصحابها، لتقضى عليهم حالا. وخرج مستخدم من المؤسسة

أبدت عدم الاكتراث، فلم يكن ثمة ما يدعو للإقرار بأن هيمنجواي، خاصتي، قد غادر منسلا بالأمس، مستغلا غيابي عن البيت، وأحدث ثوبا في رأسه الزجاجية.

ولقد بلغني ما بلغ سميث وجونز من تحذيرات بأنه ليس ثمة من يوجه إليه اللوم، فعلمت قائلا: هذا أمر سيء.

وامتلأت كلمات جونز مرارة: «هي نفس الأشياء الملعونة، دائما... يبعثون بها، تبرق لحاها البيض وعيونها الملتهبة، وعلى نحو عجيب، فإنها تبقى مؤانسة، لأسابيع قليلة، تضرب على الطابعة، وتعب الشراب عبًا، وتتكلم عن النقاء والإنصاف، ثم لا تلبث أن تجدها منزوية في الأركان، تتهامس حول الرؤى السديدة، فأني أمر منفر هذا!».

قال سميث، بملء فيه: «هو عيب في التصميم، داخل في صلب مادة الآلات، بهدف تعطيلها ثم هجرها، أو أن تقوم بتدمير ذواتها، فيتحقق المردود المرجو، فثمة حاجة دائمة للإحلال... إنه أمر محكم التدبير.»

قال جونز: «طيب!... لا قبل لي بهذا الأمر، بعد اللحظة وعليكما أن تحددا موقفكما... قاوما!».

قال سميث: «هذا عين المراد... لنضع حدا فاصلا، ونناضل من أجل الحقيقة، ونتصدى للغشاشين، حتى النهاية.»

ونظرا إليّ، مترقبين، فقد أولياني ثقتهمما، وأنا - بشكل أو بآخر، وبإجماع صامت منهما - قائد المجموعة. قلت:

- أيها السيدان، أنا متفق معكما، فالمرء موقف!

إلى إحدى الشرفات، وأمكنا رؤيته يرتجف، برغم بعدنا عن موقعه، لقد اعتادوا تخصيص أحد صغار موظفيهم للتصدي للمشاعبين، صرخ الموظف الصغير، قائلاً:

- «تعلقوا، وتفرقوا، فأنتم تخالفون القانون!».

فصحنا، بدورنا: «العدالة!»

وكان رجال الشرطة يقفون، وقد اتجهت أنظارهم للجانب العكسي، وقد استقرت أسلحتهم في أحزماتهم، إذ أن كثيراً منهم، برغم كل شيء، لهم هيمنجواياتهم، وأيضاً. وأردف الموظف الصغير يقول: «فلتعودوا لمانزلكم»، فأسكتته الحجارة الصغيرة الملقاة عليه، وتراجع تحت وابل من النفايات، غير أنه، فجأة، عاد يصيح، كالموجوع: «طيب... سنسوي الأمر»، فقاطعناه صائحين: «لا للتسوية... بل العدالة!».

وكنا على ثقة من أننا سننتصر، كعهدنا في مثل هذه المواجهات، فقبل أي شيء، فإن مؤسسة الأيقونات يهتمها رضانا، وإلا فلتذكروا أعمال الشغب في حادث شركة مونرو، وما أسفرت عنه. عاد يقول: «حسنًا جدًا.. نحن نقبل أن تعيدوا إلينا كل الهيمنجوايات، وتستردون كامل قيمتها»، فجاء دورنا لنهتف، مبتهجين: «ومن جهتنا، فإننا سنشتري بكل الرصيد (كنيدي)، مع تجنب الفارق المستحق كضرائب».

وأعدنا هتافاتنا ثانية، وكانت أفكار كل منا حول الـ «كنيدي» مشوبة بالقلق، فثمة شائعات تقول إن النماذج الأولية منه يجري إنتاجها منذ سنوات، ولكنها تحبس عنّا عمداً،

توقعاً لزيادة الطلب عليها.

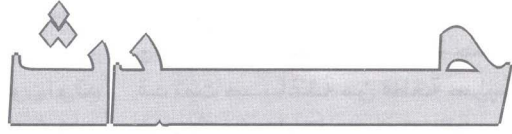
وصرخ المستخدم الصغير: «كنيدي لكل فرد!... وسوف يرى كل منكم أنهم سيخوضون أي معركة، وسيحصلون على حصتهم في أي قضية تتصل بالنضال من أجل الحرية، وسوف يدرك الصديق والعدو - على السواء - أن جيلاً جديداً قد تمت صياغته من قطعة صلبة قاسية...»، واختفى صوته، فلم يعد يسمع، إذ تعاضمت صيحات الاحتجاج. وأنا، لا قبل لي بالانتظار حتى يأتي (كنيدي) الخاص بي، فهو سيقوي شوكتي، وسيجعل عيني تلتمعان، ويشد العزم في الأيام الموحشة، وسوف تكون الأحوال مثلاً كانت في الأيام الخوالي، قبل أن تنكشف عيوب التصميم المريعة في الهيمنجوايات، وتفصح عن نفسها، غير أن سميث لم يخف مخاوفه من أن تلحق العيوب بالكنيدي، وأكد على ذلك بقوله:

«لا يمكن الوثوق بهذه الشركات، ولا يستبعد أن يكون لديهم - هم أيضاً - عامل بادئ للأعطال، ييثونه في الـ «كنيدي»، فالأيقونات مؤسسة ذات فطنة!».

سألته: «ماذا تعني؟» فأجاب سميث، بمرارة: «أعني أنهم، هذه المرة، سيرتبون الأمر، حين تفسد الكنيديات - وكأن الخطأ خطؤنا، وانتظر، فسوف ترى!».

وأعلنا، جونز وأنا، نفورنا من نظرة سميث التشاؤمية، وتوعدناه بالإساءة إليه إن لم يكف، فإن لم يكن بمقدورك أن تثق بالكنيدي، فبمن تثق!!!

أصوات جديدة؛



ذات مساء



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

ميس خالد العثمان - الكويت

لا أعرف بالتحديد كم من الوقت استغرقت تلك المكالمة المجهولة، لكن ما أذكره هو أنني كنت أطوف في زحمة الخوف، القلق والتساؤل... فأنا وقبل لحظات كنت ساكنة وحيدة مع كتابي الجديد، أعيش بين صفحاته، محتضنة كلتا دفتيه بحنان بالغ، أترقب بحذر شديد ما ستؤول إليه أحوال الأبطال في الرواية، بيد أن رنات عالية من هاتفني قطعت تواصلني مع الكتاب، بدد هذا المتصل اندماجي وفتح أمامي آفاقا جديدة ما كانت لتفتح لو أنني أغلقت هاتفني ذلك المساء، غير أن الأقدار تفعل فعلتها دائما، تماما كما هو مخطط لها...

هذا المجهول لاشك في أنه يراقبني! ما قاله لي يضع شكوكي في محلها، وأقتنع تماما بأنه كان يراني بل وحفظني منذ خمس سنوات مضت كما أشار لي خلال مكالمته... يتحدث هو وأسترجع أنا جاهدة كل الوجوه التي مرت علي خلال السنوات الخمس الماضية، سنوات الدراسة؟... أوقات

السفر؟ أم معاهد الصيف التي انضمت إليها؟ هممم... لا أدري! لم أعد أعي شيئاً، ثرثرته تشوش تفكيري... كان يتحدث من منطلق الواصل... لم يكن متردداً أو خائفاً كباقي المعجبين... وهذا ما ألقني فعلاً... كان دقيقاً في وصفه لي، هو يؤكد أن المصادفة هي التي رمت به في ذات الشارع قبل أسبوعين ماضيين، وقد كانت كفيلة بأن يتصل بي! استغرب برود أعصابي وعدم اهتمامي أو حتى إصراري على معرفة اسمه، نسي أنه اختار الاهتمام بي وأنني لم أجبره على ذلك!... لا يزال يتكلم، يصف، يثرثر وأراها فرصة لأن أبحث في عقلي عن أولئك الذين شاركوني مقاعد العلم ذات فصل دراسي... كل من عملت معهم ضمن مجموعات دراسية... كل من تالقت عيناى معهم في أجواء قلقة لا تنتظر نتائج آخر العام... أو من رشقوني يوماً بابتسامات بلهاء ولم أمنح نفسي حتى فرصة التفكير بهم...

يتكلم... وشيء ما بداخلي يصدقه... ونصفي الآخر يرفض كل ما يقوله جملة وتفصيلاً... تتشتت أفكاري، أحاول للمتها... أجمع شتات نفسي من جديد... أستعيد توازني وأصدده... يستغرب، يلمح لي أنه جاد... فأصر على عنادي وصدي... يقدم لي وصفاً دقيقاً لشكلي، سيارتي، مكان سكني! ربما ليرغمني على الخضوع...! لن أخضع... لن أجعل هذا الإنسان يسعد لهزيمتي... لن يضعف قوتي... ولن يجبرني على التنازل... ماذا لو عرفني؟! كثير من الناس يعرفون معلوماته البائسة هذه وربما غيرها الكثير، فما كل هذا الهراء؟!

أرسم أشكالا متعددة تتلاءم وصوته... فقد أصل إلى شكله الحقيقي... لمح لي بأنني سأتعرف إليه لو رأته، يتحدث وأتفن أنا في تخيلاتى.. تارة أراه طويل القامة، أبيض الوجه بحاجبين معقودين، وشارب أسود كثيف... لا أدري، فقد يكون سمينا، أسمر البشرة، وذافم واسع وعينين ذات نظرات زائغة؟! من يدري.. فما دل صوت على شكل صاحبه أبداً!!

يعود ليؤكد أنه رأي في وسط المدينة، وقت انصراف الموظفين من مقار أعمالهم... وأشعر أن أعصابه قد تفتتت نتيجة لصمتي ولا مبالاى وتناؤبى المستمر...

فقد كان يثرثر دون هدف.. وكم وددت لو يصارحني لأفهم ما يريد... حاولت أن أستشف ما يرمى إليه، لكنني ورغم محاولاى الذكية لأن أستدرجه بحيث يواجهني، لم أتوصل إلى شيء... لغوه يزداد وتملطى كذلك...

أدركت الراديو.. أرخيت جسدي على الفراش... صوته لا يزال يأتيني دون توقف... أقفلت الخط وهو يتكلم.. أغلقت الهاتف... فلن يفيدنى كلامه، رقم هاتفه مسجل لدى وبإمكانى معرفة اسمه خلال ثوان معدودة... ولن أوجع رأسى بهلوسته البائسة...

أرخيت أجفانى واستسلمت للنوم، ففي الغد يوم جديد...

قراءة في

«القراءة الأخرى»



د. صلاح صالح / جامعة الكويت

بات مدح الاختلاف في عالما
المعاصر الذي يميزه ثرائه بالتنوع
والاختلاف أمرا مفروغا منه بوصفه

يشهد على المعطى الطبيعي البديهي،
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فالتعددية والاختلاف والتفاوت عوامل
إثراء وتجادل وخلخلة وتحريك
وتحفيز، في حين يركد المؤتلف المكتفي
بذاته في ملاسة المحدودية والفتور
والفقر والسكون. وعلى صعيد التعامل
النقدي مع الأدب والفن، نجد في صدارة
المشهد النقدي المعاصر عددا من
الأوليات ذات الطابع المفهومي التي
تضخ في وعينا الفني والنقدي معا دما
متجددا حارا فوارا بالنبض والتوثب،
كالتعددية، وتراكب مستويات الوعي
وتداخلاتها، وتعدد الرؤيات والرؤى،
واختلافها باختلاف زوايا المناظير التي

إلى ما هو موجود في داخل الكتاب، ولا يخرج عنوان هذا الكتاب عن هذا الإطار، إذ تعرض الدكتورة سعاد عبدالوهاب عددا من القراءات للعمل الواحد مبنية أن العمل الفني الجيد يقبل عددا من القراءات والرؤى التي تشريه، وتسهم في تدفق حيويته على مر الأزمان، بالإضافة إلى عد ذلك شرطا مضمرا للجودة، فكلما تعددت قراءات العمل كان ذلك أدعى لوسمه بالجودة، والعكس صحيح، فالعمل الفني الذي لا يقبل إلا قراءة واحدة وحيدة هو عمل فقير ومحدود بالضرورة.

بينت «القراءة الأخرى» خطورة التعامل المسبق مع النص، هذا التعامل المتكئ على بعض الصياغات المتداوله على نطاق واسع، بعد أن جرى إطلاقها بواسطة إحدى القراءات ذات الجانب الأحادي، لتتحول بعدئذ إلى ما يشبه «الدمغة» أو «الوصفة الجاهزة» لوسم أعمال بكاملها بسمة واحدة قبل مباشرة التعامل مع هذه الأعمال، كما في وسم الأخطل الصغير «بشارة الخوري» بأنه «شاعر الهوى والشباب على سبيل المثال، حيث أدى شيوع هذا الوسم إلى جعله نوعا من الحفزية المعرفية، أو العملة المسكوكة التي لا تملك أي قابلية للتغيير، فهذه «المسكوكة النقدية» مازالت تمارس سلطة قبلية ذات سطوة خطيرة على أعمال الشاعر بكاملها وليس على قصيدة واحدة، أو مجموعة محددة من القصائد. وهي إلى جانب ذلك تصدر وعي القارئ «المتلقي» وتجبره على التزامها للنفاذ إلى جملة العوالم التي ارتادتها أعمال «الأخطل الصغير»، ومجرد لجوء الدكتورة سعاد

تنطلق منها، واختلاف المساحة المشمولة بالرؤية اتساعا وانحسارا، وقوة وضعفا باختلاف طاقة الزخم التي تحكم تدفق الرؤى النقدية، والاتساع السمتي لكل منها، وتلون طيوف تلك الرؤى بأحوال الرائي والمرئي، بحيث يؤدي ذلك كله إلى أن يتحول العمل الفني في تجادله مع العمل النقدي المشتغل عليه إلى مجال فذ شديد الحيوية لاستيعاء ما يصطخب به عالمنا المعاصر من تعددية وموافة واختلاف على الأصعدة كافة.

وفي هذا الإطار العريض يأتي عمل الأستاذة الدكتورة سعاد عبدالوهاب «القراءة الأخرى»* الذي يضم أربعة أبحاث مصدرية بتأسيس نظري، يتناول الأول عددا من مستويات القراءة التراثية ليائية المتنبي في كافور: «كفى بك داء أن ترى الموت شاقيا / وحسب المنايا أن يكن أمانيا»، ويتناول الثاني اكتظاظ ديوان «عابر من جبل» لجاسس محمود العقاد بموضوعات من الحياة اليومية درج النظر إليها بوصفها موضوعات غير مستساغة من الناحية الشعرية، ويتناول الثالث نمو البعد القومي العربي في شعر الأخطل الصغير، ويتناول الأخير موضوع السخرية والفكاهة في «حديث عيسى بن هشام» لمحمد المويلحي.

أخضعت المؤلفة أبحاثها لعنوان رئيس هو «القراءة الأخرى» وضافته بأخر فرعي «إعادة نظر في بعض المسكوكات الأدبية» ومعروف أن عنوان الكتاب - أي عنوان أي كتاب - يمكن عده نافذة أو مدخلا يقترحه المؤلف، ويفرضه أحيانا، على القارئ للدخول

المتنبي، مشيرة إلى كثرة المسوغات التي تقف وراء اختيار شعر أبي الطيب للقراءة النقدية المعمقة، وخصوصاً أن شعره استأثر بعدد من الدراسات والشروح والتفاسير المتأولة، ومستويات التناول ومستويات التقني، وتفاوت ذلك بين الانحياز المتطرف إليه والانحياز المتطرف ضده، بشكل ندر وجود ما يماثله في تراثنا العربي، وساهم ذلك كله في تأسيس الدرس النقدي العربي القديم، وتمتين بنيانه، وقد آثرت المؤلفة ما سمته «العكوف على قصيدة بعينها على تتبع الجهود واستقراء التوجهات في الديوان كاملاً، لأننا في القصيدة نواجه النص، ونتبين (القصيدة) وليس (الشعر)، وهذا مما يحرص عليه النقاد والحداثيون بصفة خاصة تأكيداً لاستقلال البناء، وتوصلاً إلى علاقات العناصر ونظام عملها وتكاملها في صنع البنيات الكبرى وكيفية تشكلت من بنى صغرى» ص (19). والعلاقة بين الناقد والشاعر، تنافراً أو توافقاً، علاقة رسخها القرن الرابع الهجري الذي تراه المؤلفة «أهم قرون الثقافة العربية القديمة» ص (24)، حيث يتبادل نتاج الشاعر ونتاج الناقد عدداً من التجادلات المتنامية باطراد، فمثلاً يتأسس النقد على النص الفني، ويتطفل عليه حسبما تذهب إلى ذلك بعض الآراء الجائرة على النقد، فإن النص الشعري في المقابل يكتسب عدداً متنامياً من الدلالات الإضافية التي يمكن أن تكون خافية على أفهام أغلبية المتلقين، فيكون ذلك سبيلاً إلى التبصير بما يزرع به العمل من مخبوءات ومكونات، ومستويات أخرى، كما في

عبدالوهاب إلى عملية إحصائية بسيطة لقصائد الشاعر ذات المنحى القومي العربي الخالص (ص 132 - 133 - 134)، كشف الزيف الذي تنطوي عليه تلك المسكوكة التي دمغت الشاعر وشعره بصبغة واحدة، سعت منذ سكها إلى طمس سواها من الحزم الثرية بالألوان والطبوف التي زخر بها شعر الأخطل الصغير بما في ذلك شعره القومي العربي الذي أبرزته قراءة الدكتور سعاد عبدالوهاب.

لا تغني هذه القراءة لـ «القراءة الأخرى» عن القراءة التفصيلية للكتاب بطبيعة الحال، فقد سعت الكاتبة جهدها لكيلا تعارض المأثورات المسكوكة بأراء مسكوكة وفق الطرائق الشائعة المأثورة ذاتها، ولذلك غلب على مادة الكتاب شيء من العرض ذي الطابع الأكاديمي الرصين للقراءات العديدة التي تناولت مواد الكتاب في فصوله الأربعة، في عدد من المراحل المتزامنة والمتعاقبة بالنسبة إلى قصيدة المتنبي، وفي عدد من طرائق التناول الأكثر تداولاً وشيوعاً لأعمال العقاد والأخطل الصغير والمويلحي، وغلب على التوجه الأكاديمي قدر لافت من استيفاء القراءة المعروضة حقها، وقدر أكبر من التحري الأقصى للدقة المعرفية والمفهومية، وخصوصاً ما تعلق بالإشارات والإحالات المرجعية التي تدرأ عن القراءة ما كان يمكن أن تصاب به من تجن أو اتهام أو تقويل الآخرين ما لم يقولوه.

بينت المؤلفة منذ البداية أهمية المادة الفنية فيما سمته: «إثارة شهية النقد» ص (18)، في مقدمة حديثها عن يائية

كتاب الدكتورة سعاد عبدالوهاب في إطاره الواسع المتنامي المبشر بنتائج مثيرة على غير صعيد.

بقي أن نشير إلى أن استئثار بحث الدكتورة سعاد عبدالوهاب الخاص بيائية المتنبي بالمقدار الأكبر من عرضنا لهذه المادة، لا ينطلق فقط من الأثرة الخاصة التي يحتلها المتنبي وشعره لدى الجيل الذي رأى في اختناقات المتنبي، وتفجراته، ومآزقه الوجدانية، ودأبه المجنون في البحث عما يمكن تسميته بالذات الجمعية لابن المنطقة الممزق بين عشرات الأبعاد والانتماءات، نوعا من الصدى الموجه لما يصطبغ في ذاته من آلام وتفجرات وتمزقات زادت هزائم العصر إيلا ما فوق إيلا، لقد جاء إبراز هذه المادة أيضا في سياق التأكيد على أن ثراء العمل الفني عامل رئيس في إثراء المادة النقدية المشتغلة عليه كما سبقت الإشارة، والتفاوت القائم موضوعيا بين عمل فني وآخر، ربما طرح تفاوت موازيا في الأداء النقدي المتأسس عليه، من غير أن يعني ذلك تعريضا بالأعمال الأخرى التي تناولتها «القراءة الأخرى» أو انتقاصا من قيمتها. ولذلك كله جرى الاكتفاء بإضاءة المادة الخاصة بالمتنبي، فهي الأنسب والأكثر تمثيلا لمنهج المؤلف وخطتها في الكتاب، وغني عن البيان أن عرض الكتاب بتفاصيله يعني قراءته كلمة كلمة، وهذا ما تحاول هذه القراءة المتواضعة، والإضاءة الصغيرة أن تستهدفاه في نهاية المطاف.

✽ القراءة الأخرى: «إعادة نظر في بعض المسكوكات الأدبية. د. سعاد عبدالوهاب، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع - القاهرة - ط (1) 2000.

العلاقة الثقافية المشهورة بين المتنبي شاعرا وابن جني متلقيا مميذا وناقدا، وخصوصا بعدما افتتح ابن جني الباب واسعا أمام تأويل شعر المتنبي، وإمكانية قراءة قصائده في كافور مدحا ظاهريا، وهجاء باطنيا مقذعا في آن واحد، ص (26). وقد استطاع ابن جني أن يفرض قراءته المتأولة لشعر المتنبي عموما، وقصائده في كافور خصوصا على غير شارح من معاصريه ولاحقيه، وهذا ما سمته المؤلف بـ«التأويل المفرط» ص (30) مشيرة إلى أن هذا المستوى من القراءة ليس ثمرة من ثمار الحداثة، وإن أثرت قضاياه مع نشاط النزعة التفكيكية، حين أعلن جان دريدا مبدأه في التفكيك وفلسفة التفكيك معا، فعدم استقرار مجمل المعنى في الكتابة يؤدي إلى إنكار اليقين المعرفي ويقول بالمعاني السرية المشفرة في اللغة، وبذلك يتحرك بكثير من الحرية بين قصد المؤلف ما قبل النص وقصد العمل وقصد القارئ، وهذا التحرك الثلاثي الاتجاهات لا يتوقف بالتأويل عند نية الكاتب أو مقاصد المؤلف، كما يتجاوز ما سبق إليه ريتشاردز في «النقد العلمي» إذ مارس درجة من التأويل وتقبل جهد المتلقي على أنه الذي يرسم أفق الاحتمالات الممكنة، ولكن لابد أن يضع في الاعتبار «النص» كموضوع جمالي مستقل ذاتي للغاية، ص (50).

لا يأتي إثبات المقبوس السابق على طوله لمجرد الإشارة إلى الأرضية المعرفية الصلبة التي أقامت المؤلف عليها قراءاتها الأخرى، إنه يفتح أيضا باتجاه الإثراء المذهل الذي يستطيعه إخضاع أدبنا القديم للنقد الجديد، وهذا ما يندرج

لدور الخرافة: صانع اللالي

كالعادة وبعد تأخر طويل غير
مبرر يجعل التقدير شاحبا
وهزيلا، يتم منح جائزة الدولة
التقديرية للأديب الكبير إدوار
الخراف.

• د. عبد المنعم الباز

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

وإذا تذكرنا أن الرجل في الرابعة
والسبعين، وأن إبداعاته بدأ نشرها
منذ أكثر من أربعين عاما، وترجمت
منذ سنوات إلى الإنجليزية
والفرنسية والألمانية والإسبانية، فإن
الرسالة التي يوجهها توقيت منح
الجائزة هي أن شرط الحصول عليها
يقتضي الامتناع عن التدخين وعن
أكل الدهون وربما اللحوم.. كي
يستطيع المبدع الوصول إلى «العمر»
الذي يتم فيه التقدير.

هل كان هذا في انتظار إجماع
ثقافي لا يمارى ولا يعارض شخص
الحاصل على الجائزة؟ إن هذا التبرير
مضحك فهو ينم عن فعل متردد

لبيان حركة القص نحو اللغة الشعرية والأسطورية أحيانا. لم يعد الحكي - بعد إدوار الخراط - مجرد سرد تراتب الأحداث المنتقاة بعناية للتعبير عن موقف سياسي أو فكري أو إنساني، ولكن أثر زخات مطر المياه بكل أشياءها الصغيرة والكبيرة على الذات المرهقة المرهقة المتعطشة لصبوة التحقق.

هذا التناول سمح لأدوار الخراط - ولنا معه - بدمج التأملات الشعرية والفلسفية مع تفاصيل حياتية دون حدوث تنافر، سمح بحضور غواية الجسد كملاذ لتنتفس الروح «إنه يعرفه على الأقل، هذا الجسم، يعرف طراوته الغضة وجلدته المرهقة الحريرية، يعرف رجفته إذ يستجيب له، وحرارته وتقبضه بالنشوة، ويعرف ملاسته واستكانته ووداعته تحت أصابعه الملائمة، ويعرف برده إذ يكون جائعا إلى الحنو، وجائعا إلى رجولته، ونداءه الخائف، من غير صوت».

ولأنه لا يصف بعين الكاميرا ولكن بعين القلب فإنه يرى الجدران حقا لكنه أيضا يرى ما وراءها «أعرف أن الناس من وراء هذه الحيطان القديمة كأنهم موتى، ولكنهم ليسوا موتى، وأن الأمهات نائمات على المراتب القديمة جافة القطن ملقاة من غير ملاءات على حصير الأرض، وأنهن يغطين أولادهن بملايسهن القديمة وبأذرع أنهكها الحنان والقلب المكسور».

إنه يقف بإحدى قدميه دائما على أرض الحلم «يتعامل الواحد مع

خائف من رد الفعل لغياب الثقة بالنفس من صاحب القرار. ثم إن إدوار الخراط عليه إجماع ثقافي منذ سنوات. إذا كان هناك مثل هذا الإجماع أصلا - بأكثر بكثير من السادة الأساتذة الأكاديميين الذين حصلوا على الجائزة ببضعة كتب نقدية شبه مدرسية، بينما كان إدوار الخراط في الساحة الثقافية منذ الستينيات مع تألق وزخم مفاجئ في الثمانينيات وحتى الآن.

حضوره الحي كان مثارا للجدل معه - وليس عليه - بما يطرحه من قضايا في وظيفة الأدب وجمالياته بدءا من مجلة جاليري 68 حتى منحني الحساسية الجديدة في الأدب المصري الذي ساهم في التنظير له بشكل رئيسي قبل أن يصبح الرافد الرئيسي لحركة الإبداع المعاصر، الذي لا يكرر الماضي ولكن يحتويه. وفي سنواته الأخيرة أعلن عن إبداعاته «... إن الواقع المتردي الذي نعيشه الآن قد وصل إلى درجة من الإيلام والإيحاء والشراسة والتدني بحيث لم يعد الكاتب مستطيعا أن يداري صرخة الألم».

ويمكن أن ندرك حجم بصمته على تطور الشكل الأدبي القصصي من خلال تأمل بعض عناوين أعماله مثل «رامة والتنين»، «ترابها زعفران»، «أمواج الليالي»، «اختراقات الهوى والتهلكة»، وكذلك عناوين قصصه ونزواته الروائية «نزوة مختنقة في الفجر» اسم متكرر قديم «أشواق المريا».

أظن أن كل هذه العناوين تكفي

نهايات العمر.

إن إنجاز إدوار الخراط الروائي يمكن فقط مقارنته بإنجاز «مارسيل بروس» وعندما نقول إنه يستحق - ومنذ سنوات طويلة - جائزة نوبل لا نبالغ ولا نسرف في المدح على ما ينثر لآلئ قلبه على الرمال غير عارف «من سيلتقطها وماذا سيفعل بها؟».

إنه - ومعدرة لاستخدام أفعل التفضيل التي لا أحب استخدامها لكنها هنا ضرورية - أكثر أديب عربي أدخل جميع الحواس في رسم الصورة الكلية للمشهد القصصي، وأقوى من استنطق الأشياء الصغيرة في البيوت والفنادق وعيون النساء وهمهمات المثقفين. إن إبداعاته كلها أنشودة طويلة متقطعة، تموجات تهفو للنجوم رغم الوعي التام بمرارة القبح وقوته «مازلت أحاول أن أصعد. ليس أمامي من ملاذ إلا الصعود فوق الحطام، أتلصص بيدي الجريحتين خشونة صفحات الحجر وحدوده التي تكشف جلد، أتشبث بالرمال، متى ينتهي طراد الأحلام؟». وأنتم تعرفون مثلي أنه يعرف أن طراد الأحلام لن ينتهي أبدا.

التخايل التي تغتصب لنفسها وجه الذكريات ويزور عن الواقع فكأنه يعاني الواقع ولكن لا يتناول إلا جسد الحلم، لقي الحلم غير معدودة وتقلت كلها من بين الأصابع المشعوفة.. واللغة عليها إذن أن تكون أشد إحكاما وأكثر رهافة وأسرع اقتناصا من الأصابع المشعوفة «إيماءات الروح المبددة، تسقط أمامها أطلال البوابات الحجرية التي لم توصل قط، لكنها لم تكن قد فتحت قط. أهذه ديار ما زلت أرتادها أم لم أعرفها قط، ولم تكن؟». إن كل هذه المعاني الجليّة كانت ستكون مهتدة بالإنزلاق إلى فضاءات التجربة لولا تثبيتها الماكر بقليل من السخرية المكتومة وحوار لا يستنكف من عامية الصعيد الجواني أو أولاد بحري في إسكندرية وشذرات من قصاصات الصحف وهواجس السياسة. كي نصدق أن هذه العذابات تسيّر على الأرض وتمشي في الأسواق، ثم إن الحكايات الماضي سحر النستولوجيا البريء، فضلا عن مرونة حركة الذاكرة للخلف ثم للأمام ثم للخلف ثانية هكذا يتداعى شبق المراهق مع وعي

قراءة في

كتاب صنعاء

يد الشعر تلوي

ذراع القرون



ARCHIVE

د. راتب سكر

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

«كتاب صنعاء» مجموعة شعرية جديدة (١)، صادرة عن دار «رياض الرئيس»، حملها جناحا القرن الحادي والعشرين، ترف في أضواء مواكبه صورها الفياضة بالحنان الإنساني، مؤكدة أن الشعر ومدنه السمراء، عصيان على تبدلات الأزمنة من قرن إلى قرن.

من «كتاب صنعاء» يطلق الشاعر العربي المعروف عبدالعزيز المقالح أناشيد تحتضن أسئلة الإنسان في لحظة جعلتها الثقافة البشرية موضوع رهان، فجاء فيض تلك

أعذب المدن،

هي تلك المسورة بالياسمين»
(ص 30. القصيدة الرابعة).

إنه نفير جديد، يعلن استمرار التحدي بين الياسمين والظلمة التي تخدع العالم بـ«ثلاثين فضتها» ووعد زهابها من حين إلى حين، هذا النفير الذي يعلن «صنعاء» أعذب المدن، يكسب الشعر به الرهان في مطلع القرن الحادي والعشرين، كما كسبه في مطالع سلفه، عندما أشاح الشاعر المهاجر نسيب عريضة (1887 - 1946) بوجهه عن ناطحات السحاب في «نيويورك»، وراح يرسم صورة مدينته «حمص» النائبة وراء البحار، بمثل قوله في قصيدته «أم الحجار السود»:

«عد بي إلى حمص، ولو حشو الكفن
واهتف، أتيت بعشر مردود

يا حمص يبلدي وأرض جدودي» (2)
تطلع من قميص صنعاء في قصائد كتابها المدن كلها، كما تطلع من قميص حمص في قصيدة «أم الحجار السود»، فتعود الذاكرة إلى ما كتبه جليل كمال الدين ذات يوم عن ديوان المقال «عودة وضاح اليمن»، وقوله: فصنعاء اليمن، صنعاء الشاعر العربية حاضرة في كل مكان، وكل شبر من وطننا العربي» (3).

تمتطي قصائد الكتاب صهوة السيرة الذاتية، فتعدو بها في ساحات الزمن، ليختار معا صورهما الفنية المعبرة عن شاعر ذي مخيلة ووجدان فيفيضان على ما يلامسانه حنانا يدمج الذات بالوجود، فتتداخل السيرة الذاتية بسيرة المدينة، بل

الأناشيد ليكسب الرهان، ماسحا عن التلال المحيطة بمدينة صنعاء وعن بيوتها وشوارعها القديمة، قلق الأزمنة، فتشددو الأمكنة على جناح القصيدة لعالم جديد لا يخون ذاكرتها، عالم تعمره أيدي الشعراء بصلصال أحلامهم، غير أبهين بما يرن على حديد الزمان من مراهنات على عقم الوجود وجفاف الرؤى في عينيه.

تتداخل في حضور صنعاء على أجنحة كتابها، ألوان صورها النابضة بما تركته فيها يد شاعر طالع من غبار المدن الطيبة وأحلامها الواسعة، فكأن تلك الصور القائمة على ملتقى السيرة الذاتية للشاعر في مدينته المفتوحة على ذاكرتها، تعيد ترتيب كل شيء بصوت عال، لا يتصوف بعيدا في تلال من الرسوم التي تركها وقع خطاه على جدار الزمن. كما قد يفهم المرء من بعض الكتابات التي تناولت هذا الكتاب، وسابقه «أبجدية الروح» - وإنما يعيد أناشيد تلك الخطى بروية جديدة أشد عنادا وأمضى بسالة، فإذا صوت صنعاء هو صوت تلك الأحلام في الرهان، يطل من جديد مسلسلا نقوش أبواب البيوت والجدران بفرح المواعيد، متطاولا بقيمه التي تغنت بها قصائد الشاعر عبدالعزيز المقالح منذ سنوات طويلة:

«أعذب المدن

ليست تلك المسورة بلبنة من
الفضة

ولبنة من الذهب

ولأ تلك التي تتوهج الجواهر
الثمينة

من شرفاتها العالية.

الخطى فرحين بما يتكشف أمام
باصرتيهما. هذا الحنين يلبي ويوافق،
فيكاد يتحول إيقاعاً يرتب رقص
الصور على ساحات القصائد، فتتولد
من حركاته أضواء، لا تمل من
الكشف عن الرغبة في التسامي،
فكأن لقاء منشوداً بين الود المسكون
بعشق الأرض وأهلها، والتسامي
المتخيل في عربات الغيوم، يلح في
حضوره مؤكداً ذلك الإيقاع البهي.

«بينها والجبال المحيطة ود قديم

وخوف قديم

إذا هبط الغيم

صلى الندى في الحدائق

وارتعش الضوء في الغرف

العاليات» (ص 131 - القصيدة
الثلاثون).

ذلك الطفل القديم، صديق الغيمة
العالية «خلف الأسوار» و«كل حصة
ملونة على الرصيف»، مازال يعاند
يبس الأيام بأناشيد ساعديه
الطيريتين، فهو لا يهرب إلى «مقاعد
الفصل الثالث الابتدائي»، بل يعود
إليها ليحمل ما خبأ فيها من صناديق
أحلامه، ويشحذ على صوان عنادها
إرادته المصممة على الحلم والقول
والعمل، «وهو يحلم بأن يناديها، أن
يخاطب الغيمة»:

«من أين لكلماته اليابسة ماء فتورق،

مذ كان يجلس على مقاعد الفصل
الثالث الابتدائي

وهو يحلم بأن يناديها

أن يخاطب الغيمة الواقفة خلف
الأسوار

أن يداعب بالقصيدة

كل حصة ملونة على الرصيف»

بسيرة ما يشبهها في المدن كلها،
وتغدو مواكب السيرتين أناشيد من
تاريخ الوجود العربي في نصف قرن
مضى محملاً بشرف بطولته، وحزن
خذلانه، مضى تاركاً بين يدي الشاعر
العربي جمر الذكريات، تقدحانه
حالمين بغد أجمل:

«حين جئت إلى الأرض كانت

معي

في قماطي

وكنت أرى في حليب الصباح

بياض مآذنها

والقباب» (ص 67 - القصيدة

الرابعة عشرة).

ثمّة وحدة بين الذات والمدينة،
جبلتها الأيام بغبار تقلباته، جاءها
طفلاً صغيراً قبل أكثر من نصف
قرن، انتقلت عائلته من القرية البعيدة
التي يرجحها الغيم في أحضان
الجبال العالية المحيطة ببلدتي «السدة
والنادرة»، واستمر ذلك التعلق
بأرجوحة الطفولة النائية سرا يشعل
في صدر شاعر المستقبل فيضاً من
الصور التي تربط الأرض بالسماء:

«نحتته السماء على مهل

رفعته ليرقى إليها

وشادت عواميده من نجوم خلت

قصر غمدان» (ص 39 - القصيدة

السابعة).

حنين مبهم إلى بعيد يترجح في
العلاء النائي، يلبي هوى في نفس
الشاعر، ويوافق جغرافية المدينة
المسيجة بالجبال، كأنه محطة لقاء
وحوار، أو محطة سفر لعربات
الغيوم الحائرة بين الأرض والسماء،
تنادي الشاعر وقارئه معاً، فيحثان

(ص 68 - القصيدة الرابعة عشرة).

يظهر الربط بين الطفل القديم، وواقع الشاعر الذي يحتضن نظرتة العنيدة إلى المستقبل في صفحات الكتاب بعلاقات لغوية ودلالية متنوعة، فنتابع الصور الفنية على نافذة التذكر مسيجة بأسف على زمان تولى، وحزن على لوحات كسر ألوانها ودأبها غبار الأيام، وخلالها ذاهلة تجر عربات خذلانها من ساحة إلى ساحة. إن آلية التذكر التي تحمل الصور الفنية من ملاعب السيرة الذاتية ودأبها اليومي على الحياة، ثم تعيد رسمها على ورق القصائد، تفيض في خطوطها تصميمًا عنيدًا على الاستمرار العاشق لحاضره ومستقبله، لعناصر الجمال والألفة فيهما، ولعل

هذه العلاقة الشعرية الإطلاقة بتلك العناصر، هي التي تستبدل بـ«كان» أختها «ما زال» في أعراس الضوء والألفة.

«ما زال ذلك الطفل الهائم

عند أبواب مدينته الأولى

يحدق في بقع الضوء المرسومة

على واجهات المآذن المكلمة

بالبياض» (ص 76 - القصيدة

السادسة عشرة).

تحمل السيرة صور الماضي بكل ما تمور به من حركة وصراع، فيغدو استمرارها تعبيرًا عن تصميم على الحركة والفعل لمواجهة ما يأتي، تصميم على أصالته وقيمها في توثبه الجديد على دروب الحياة، فالحركة التي تغلب الضوء في الصراع المحمول على ثنائية النور والظلمة،

تكرر فعلها السابق الذي استبدل بـ«كان» أختها، لتعلن البشرية بما سيأتي هازمة «بفيض من الألق» ما يعيش في جذر الحياة من الأسى الراكد، ومن بقع الخذلان في الذاكرة.

«لكن إيقاع الأقدام الصغيرة

في شارع (خضير)

ما يزال يشعل المصابيح

في الذاكرة المعتمدة

ويمدها بفيض من الألق» (ص 77

- القصيدة السادسة عشرة).

هذا الكتاب نسيج من نور، فاض به اتحاد الكلمات التي تعمر القصائد، مع الحجارة التي تعمر المدن، فاسترد الشاعر بما صنعت يداه بصر حروفه ليكتب العالم، ورد لنا ضوء المعنى في مفارق الزمن الذي يهددنا باحتمالات الفراق والضياغ.

هوذا اتحاد يفيض بالنور، فيرى الشاعر ذاته، ويدعوننا إلى مائدته «موجة موجية وكتابا كتابا». وإذا كان بيننا من يحمل في قلبه بذرة شك، فليلامس بأصابعه ما تركته حراب الأيام من جراح في الخاصرة التي جعلها الشعر دواء، وبل فيها ريشته، فخطت لذاك الاتحاد أناشيد تقودنا إلى غدنا، ونحن أمضى عزيمة، يسكننا «ضوء المعنى» لنرى العالم كما أردناه دائما، «حقيقة مبتلة بندى الليل، ونشوة النهار الأخضر»، نراه فخورين بالشوارع التي تعرف وقع خطانا، حاملين بما يعمره رخام اللغة من أفق يحمي ضوء المعنى في حيرتنا الإنسانية المهتدة بالشتات على مفارق الأزمنة.

صاحبها على ستة وخمسين مقطعاً،
لأن اتصال المعنى وفويض وجدانه
يستمران منذ الصفحة الأولى،
ويرافقان القارئ إلى لوحة الغلاف،
يتأملانها معه قليلاً قبل أن يصرخ
بملء فيه: «والله هذه صنعاء».

هوامش:

- 1- المقالح، عبدالعزيز، 2000. كتاب
صنعاء، دار رياض الريس، بيروت،
243 ص.
- 2- عريضة، نسيب، 1946. الأرواح
الحائرة، مطبعة جريدة الأخلق،
نيويورك، 287 ص.
- 3- كمال الدين، جليل، وآخرون،
1991. النص المفتوح، قراءة في شعر
عبدالعزیز المقالح، دار الآداب،
بيروت، (200 ص)، ص 159.

«قادني قميص الكلمات
وقاد الحروف العمياء
إلى أحياء المدينة العتيقة
فاستعادت الحروف ذاكرتها
وبصرها
رأت رخام اللغة يتدلى
بين السماء والأرض
وضوء المعنى يبرق» (ص 239 -

القصيدة الأخيرة).
ضم كتاب صنعاء اليمن ستاً
وخمسين قصيدة توزعت على نحو
أربعين ومئتي صفحة في طباعة
أنيقة، تنتقل العينان بين أبواب تلك
القصائد مسكونتين بألفة يفيض بها
الورق، فيكاد القارئ يلامس الحجارة
والنوافذ والغيوم، ويفاجئه شعور ذو
رغبة في إعادة ترتيب أوراق الكتاب
علها تعلن أنه قصيدة واحدة، وزعها

طرابيشي

ينصب العقل صنما

• د. غريغوار مرشو

لقد جئنا جورج طرابيشي نفسه، منذ عقد تقريبا، لتناول أطروحات محمد عابد الجابري بالنقد الصارم، وديشن مشروعه هذا بمؤلف ضخم تحت عنوان «نقد نقد العقل العربي»، بذريعة أن هذا الأخير صار مرجعا رائدا تحتكم إليه غالبية النخب العربية المثقفة المحدث.

ضمن هذا المنظور خيل لطرابيشي بمقارنته النقدية لكل ما يطرحه الجابري من إشكاليات، إنه يصيب هدفين بدفعة واحدة أي بتصفية حسابه مع هذا الأخير ومع الفكر العربي السائد في آن معا.

من هنا نشأت عملية الملاحقة والمطاردة للجابري من قبل طرابيشي، حتى بات هذا الأخير يترصد الأول، على نحو هجاسي في كل ما ينتج.

في مؤلفه الأخير حول «مصائر

قراءة نقدية

لكتاب ج. طرابيشي
مصائر الفلسفة

بين المسيحية والإسلام

يريد البرهان عليه ومفاده أن الأمور سارت على عكس ما يدعيه الجابري، وإنما ما زعمه من فك ارتباط مع منطق الجابري المحتكم لمرجعية العقل اليوناني وامتداداته في الفكر الغربي الحديث، بوجه عام، حيث وقع هو بالذات في الفخ الذي نصبه له الجابري، وذلك حينما نصب العقل اليوناني مرجعا مطلقا يحاكم فيه النبوة، من حيث كونها احتجاجا صارما على عسف النظم السائدة سواء كانت نبوة مسيحية أو إسلامية.. الخ. ويضعها في تضاد تام مع الفلسفة (أي العقل) كما لو أن هذه الأخيرة من حيث كونها أعمال الفكر، ظلت دائما مفتوحة على الديمقراطية والأولى، على العكس، على الاستبداد.

ألا ينضج منطق طرابيشي أيضا بالمانوية حينما ينفي عن النبوة أي حكمية ويرجع ردها بالمطلق عن مقتضياتها الاجتماعية والتاريخية؟ وهذا عندما يقول «إن المسيحية، كالإسلام، دين وحي، مرجعيتها، مثله، إلى نص أول مطلق، ينزع إلى تأسيس نفسه في عقيدة قوية (أورثوذكسية) تتنافى والروح الفلسفي الذي يقوم على البحث الشخصي، المستقل والحر، عن الحقيقة» (ص 25). ألا يُخندق بذلك النبوة في معسكر عامة الناس على أساس أنهم مسلوبو العقل، والخاصة في معسكر العقل على أساس أنها النخبة الارستقراطية المستأثرة لوحدها بالفكر لا بالتحريض على التفكير؟ ثم ألم يفصل هذا المنطق، في

الفلسفة بين المسيحية والإسلام* يتعهد طرابيشي أن يستكمل المشوار في دحض ما تقدم به الجابري في كتابيه «التراث والحداثة» و«بنية العقل العربي» فيقول: «ورغم الاحتجاج الصارخ من قبل أحدث مؤرخي العقل العربي، غنينا، محمد عابد الجابري، على اللاسامية الريمانية المعمة، فإنه يعود إلى تبنيها «إبستمولوجيا» ويعيد إخراجها في صورة عنصرية جغرافية مخصصة فهو لا ينكر أن نهر الفلسفة اليونانية قد قام بتحويلة شرق-أوسطية، ولكنه لا يقر بهذه الحقيقة الواقعة التاريخية إلا ليضيف أن العقل اليوناني «البرهاني» قد تعرفن وتهرمس وتغونص، بقدر ما تمشرق، ولم يقيض له أن يستعيد عقلانيته إلا بقدر ما عاد يتمغرب. بعد طول تخطيط في مستنقع اللاعقلانية المشرقية- ويعيد تكوين نفسه في لحظة تأسيس ثانية للمشروع الثقافي المغربي- الأندلسي» كما تجسد في نقديّة ابن حزم وعقلانية ابن رشد وأصول الشاطبي وتاريخية ابن خلدون» (ص 17-18). ليس هذا كل ما يأخذه طرابيشي على الجابري، وإنما ما انتهى إليه هذا الأخير من رؤية مانوية، على غرار المستشرقين، حيث يرى أن المسيحية، منذ عصورها الأولى، عقلانية منفتحة على الفلسفة، بما معناه أن «العقل الكوني» يبقى حاضرا باستمرار في الفكر المسيحي، بينما الإسلامي، على العكس، يبقى مغلقا دون الفلسفة، بما معناه غائب عنه العقل الكوني».

لا نريد هنا أن نرافق طرابيشي بما

حال دفعه إلى نهايته، فصلا عرقيا بين الطرفين ويضعهما في تضاد وتنافر؟

إذا كانت الفلسفة اليونانية وامتدادات قسم كبير من مقولاتها في الفكر الأوروبي الحديث قد شيدت صروح نظمها على أساس أنها فوق المجتمع وانغلقت دون الالتفات إلى صيرورته، ألم توقع الفلسفة على اختلاف اتجاهاتها في أفخاخ شبكات اللاعقلانية؟ ثم ألم تتحول مكوناتها، بعد حين إلى لا معقولات تقضي بإفراز معقولات مناقضة لما ليس بمعقول؟

ما يدهشنا في مفارقات طرابيشي هو في الوقت الذي راح في مشروعه النقدي للجابري يكسر الترميمات التي وقع فيها هذا الأخير، فيما يتعلق بمحاكمته للفكر العربي الإسلامي فإنه ينزلق هو نفسه في نفس الترميمات حينما يحاكم النبوة المسيحية أو الإسلامية بالمنطق اليوناني ويضع السدود المحكمة بين العقل والوجدان.

ثم، في الوقت الذي تكون العلاقة ما بين العقل المكون والعقل المكون علاقة جدلية مستمرة مفتوحة على التساؤل الدائم ذهب في كتابه الأخير ليقفل هذه الجدلية.

ألا تحثنا خبرات الحياة على القول إنه إذا أرادت الفلسفة أن تعيش وتستمر في الحياة عليها أن تقوم بإعادة نظر نقدية في بعض مفاهيمها وتتجاوزها؟ إذ لم تعد الفلسفة مجرد فتح دائرة المساءلات حول الإنسان والحياة والعالم والمجتمع ثم إغلاقها

على نحو مفارق. إذا كانت الفلسفة من حيث كونها هكذا فهذا يعني أنها من اختصاص نخبة تدعو إلى التفكير الدائم، وليس الانقطاع عن صيرورة المجتمع وما تحمله من إمكانات مستجدة، لسوق العامة سوق النعاج، أقول ذلك لأنها ليست إقطاعا للخاصة تنحصر وظيفتها في الانتاج والعطاء والابداع والعامة يقتصر دورها على التلقي والاستهلاك، إذا كان من الصفات الأساسية للنخبة المفكرة أو المثقفة الإبداع فهذه الصفة ليست مقصورة عليها وإنما تنسحب على كافة الفئات الاجتماعية المميزة بمهاراتها وعطاءاتها تبعا لمجالاتها المهنية.

ثم إذا أردنا لآية وحدة مجتمع أن تستقيم ويتم تفعيلها فلا بد من تعضيد العلاقات المتفاعلة ما بين مجمل الاختصاصات للاستفادة من تلاقي المهارات بما يعود بالنفع على المجتمع ككل ويدفع هذا الأخير نحو التقدم، وإلا أي احتكام إلى نوع من تراتبية مسيجة بمعايير قيمية مطلقة تضيف على القلة المفكرة مميزات في قطيعة نوعية عن العامة يعني نفس آليات الحراك الاجتماعي، وكل الحضارات التي تصورت نخبتها المفكرة أنها بلغت ذروة التاريخ وكمال العقل لاقت حتفها بالسقوط ونشأت على أنقاضها حضارات أخرى تعيد نظرة نقدية في التصورات الميتافيزيقية للنخبة التي صنعت سابقاتها، فهذه هي طبيعة صيرورة التاريخ البشري لا تنتظر ما يروجه أصحاب نهاية التاريخ الذين

الفكر اليوناني وقصوره في استكناه
مقتضيات ظهور النبوة؟ ألا يدل ذلك
على أن العقل حينما يتوقف عن
تفاعلاته مع صيرورة الوجود
الاجتماعي يتحول إلى صنم؟ بعبارة
أخرى ألا يتحول العقل إلى عقبة
صلدة تقضي بافراز مظاهر فكرية
مناقضة لمكوناته سواء صدرت عن
الوجدان - كما ينمط طرابيشي - أو عن
الوجدان والعقل معا؟

• ج. طرابيشي «مصادر الفلسفة..»
دار الساقى، لندن، 1998.

يستتطقونها على هواهم
الأيدولوجي بما يعزز مقولة القوى
يظل قويا أبدا والضعيف أو
المستضعف يبقى ضعيفا أبدا.

وهذا كما لو أن المجتمع لا تحكمه
صراعات على مراكز القوى ما بين
متشبهين بتأبيدها وما بين العاملين
لإحداث التغيير في موازينها من أجل
توازن اجتماعي جديد أفضل.

إذا كان طرابيشي يرى أن العقل
من حيث كونه منتجاً للفكر وأداة نقد
لما ينتجه، فلماذا لم يتوسل نفس
المسار في مساءلاته حول مكونات



ليس «الاجتهاد» موضوعاً جديداً، فلقد أثير بقوة منذ «الإصلاحية الإسلامية»، انطلاقاً من إرجاعها الانحطاط إلى سيادة التقليد، وربطها النهضة بإصلاح ديني أساسه اجتهاد يصل ما انقطع بين جوهر الإسلام، والمشكلات الراهنة لعالمنا. ومع الزمن غدت تلك المقدمة مسلمة، لشتى الاتجاهات الإسلامية، وانحصرت خلافاتها، فيما بعد، حول صياغة أسس هذا الاجتهاد، واشتراطاته، وعلاقة النص بالواقع، وبالمصلحة، والآلية التي تحكم عملية الاجتهاد ذاته.

ولقد نظمت «دار الفكر» سلسلة من الإصدارات الحوارية الإسلامية - العلمانية خصت آخر حلقاتها بموضوع «الاجتهاد» ضمنته نصين للأستاذان: أحمد الريسوني، ومحمد جمال باروت، وتعقيب كل منهما على بحث الآخر، ليصبح النص بمجمله حوارية خصبة بين رؤيتين متباينتين. يتفق الرجلان على ضرورة «الجديد»، وتوسيع دائرة الاجتهاد، ولكنهما يختلفان حول المنهج والمآل؛ فالريسوني، أستاذ علم أصول الفقه في جامعة محمد الخامس، وذو التكوين الأكاديمي العميق يحاول أن يقف موقفاً وسطاً بين الالتزام بالإطار الأصولي التقليدي، الذي لم يعط لرعاية (المصالح) موقعها المركزي، وبين الإطار التجديدي الذي تركز حول شرعنة المصلحة. فهو رغم اعترافه بما آلت إليه شروط المجتهد

• شمس الدين الكيلاني

(النص، الواقع،
المصلحة)

الأصولية التي تضبط علم الاجتهاد، واتخذت شكلاً تجريدياً تباعدت قواعده عن الشروط التاريخية التي حكمت تكونه، فقد تحول هذا النموذج الأصولي المفرط في تجريديته وشكلانيته إلى عائق معرفي أمام تطور الفكرة القانونية الإسلامية، عندما استغرق في «القياس» ومعادلاته الشكلية، وهو ما أنتج تهميشاً للمقاصد، والمصالح، وأنتج شكلاً مميزاً من السلطة الكهنوتية تضطلع بتفسير المدونات الفقهية المغلقة، وتشغيلها، وهو ما يتعارض مع نفي الإسلام للتوسطات بين المكلف وربّه، وأفضى عملياً إلى سد باب الاجتهاد! من هنا، يصل باروت إلى استنتاج مفاده، أنه لم يعد ممكناً حل مأزق ذلك النموذج، من دون إعادة تأسيسه على أساس المقاصد الكلية للشريعة، لينبثق من «المصلحة» ذاتها المقصد الأول للشريعة. ولا ينسى التذكير ببعض المسبقات التاريخية، كأخذ الإمام المالكي بمبدأ المصلحة مقابل الأقيسة، بل أن هناك في الوسط الفقهي من قدّم المصلحة على النص في حال تعارضهما كحال الطوخي الحنبلي، الذي يقول على النصوص في العبادات، ويحكم المصلحة بالمعاملات، متجاوزاً بذلك النموذج الأصولي التقليدي ليقرب إلى ما يمكن تسميته بـ «علم المقاصد» الذي سيضع الشاطبي في القرن الرابع عشر أسسه، فأحدث بذلك نوعاً من القطيعة مع نموذج الشافعي، بإعطائه «مقاصد

من تعسير، وتعقيد، يفرضان التيسير والتحرر، فإنه يؤكد على ضرورة اعتبار «شروط المجتهد»، وعدم الاستخفاف بها، فينتقد الشيخ نجم الدين الطوخي (ت 716 هـ) لتقديمه المصلحة على النص، وشعار الدكتور الطالبي «النص مقدس والتأويل حر»، ومعه كل المجتهدين الداعين إلى ضرورة تجاوز الأطر الاجتهادية القديمة، والعودة إلى قراءة التنزيل على أسس معارف اليوم، واعتماد «المصلحة» باعتبارها المقصد النهائي للشريعة، وأصل الأصول كلها!

فبقي الريسوني متردداً، قلقاً، فهو يشدد على إقامة الحدود، مع نفيه أن يكون تطبيق الشريعة مرادفاً لإقامة أحكامها، وي طرح اصطلاح «أن المصلحة شريعة» ثم يرجع فيقيد مفهوم المصلحة بالنص، بحجة أن النطق بالنص «المصلحة» «ومن إحياءات زمننا ومقتضياتها، نكون جعلنا مقاصد النصوص، والمصالح المتوخاة من أحكامها، والشريعة ذاتها مصالح كلها، والتي بدورها تتحول إلى أهواء إذا لم يكن هناك معايير منزّهة تضبطها!

وهكذا فإن الريسوني وبحكم إلحاحه على شروط الاجتهاد، يرهن هذا الأخير بالضوابط الأصولية التقليدية. بينما يرى محاوره باروت أن العقبة الحقيقية لانفتاح باب الاجتهاد تتمثل في تلك المنظومة الأصولية التي وجدت ذروة نمائها مع الشافعي، الذي وضع القواعد

والتسعينيات. ويشير باروت إلى أنه رغم أن المدرسة «الإخوانية» لم تستطع تجاوز المدونة الفقهية القديمة، إلا أن أحد رجالاتها مصطفى السباعي ارتأى أن المضمون الملموس للمقاصد يكمن في المصلحة، وأن رعاية مصالح الناس هي الأساس في كل التشريع الإسلامي، لينتهي إلى التأكيد على أن التشريع الإسلامي «مدني علماني يضع القوانين للناس على أساس من مصلحتهم وكرامتهم».

وعلى هذا الأساس يستنتج باروت أنه يمكن تجاوز الثنائية المفتعلة ما بين الشرعي والوضعي، بين الديني والدنيوي. وأن النظريات التجديدية الرائجة لازالت مليئة بتعريفات الاجتهاد والقياس، ولم تستطع أن تتحرك إلا في الجزئيات، وهو ما ينطبق على محاوره الرئيسية، في حين أن باب الاجتهاد لا يمكن أن يفتح بمعزل عن إعادة النظر جذرياً بهذه التعريفات، وتحويلها إلى أدوات إجرائية، وضعية في ضوء مقاصد الشريعة، لينهض اجتهاد مطلق مستقل، يسلك سبل الاستدلال بطريقة مستقلة، بما في ذلك إمكانية قوله بتخصيص النص، وتقييد مطلقه بالمصلحة، وتأويله ظاهر النص، أو إيقافه عن العمل، ليصار إلى فهم جديد يقتصر فيه تحكم النص في العبادات، وأن يتحكم بالمقابل مفهوم المصلحة بالمعاملات، ويتم فيه تأويل النص على ضوءها.

الشريعة» دوراً مركزياً في نموذجها الجديد، جعلها تتعدى كونها فرعاً ظنياً يقع في باب القياس، ليصبح «أصولاً كلية» قطعية، تقوم على الاستقرار، ويحكمها قصد الشارع والشريعة لحفظ مصالح العباد الدنيوية والأخروية. وهي عنده كليات ضرورية (= حفظ الدين، والنفس، والنسل، والمال، والعقل) وهي أصل للمقاصد الحاجية والتي غايتها رفع الحرج والمشقة، وتحسينية (كمالية، وأخلاقية).

وعلى هذا فإن على المجتهد أن ينطلق من القاعدة القائلة: إن الشريعة مبنية على اعتبار المصالح هدفاً لها، والأعمال الشرعية قُصد بها المصالح، التي شرعت من أجلها. فيرى باروت، أن المصلحة عند الشاطبي تحكم الشريعة، وهي المضمون الجوهرى لمقاصدها، ويقارب بين ما تقول به نظرية المنفعة الليبرالية عن «الخير العام»، وما يعبر عنه الشاطبي بـ «المقاصد»، التي رفع بها من شأن مصالح البشر الدنيوية، لجعل منها المعيار الأول لمقاصد الشرع.

ويذكرنا باروت، أن الإصلاحية الإسلامية استعادت نص الشاطبي لكسر جمود التقليد، فاشتغل محمد عبده في اجتهاده على تلك الأسس، وحرر الإيمان الفردي من أية (سلطة دينية)، ثم أفضت الاستعادة بـ «علم المقاصد» إلى إحداث تغيير ملموس في الدراسات الإسلامية المعاصرة، مهد فيما بعد لحركة استكشاف الشاطبي في الثمانينيات

من أسماك الخليج العربي

في كتب اللغة والأدب

■ الحلقة العاشرة والأخيرة

أقدم طرق صيد السمك عند العرب

● بقلم: خالد سالم محمد

كانت المنطقة الشمالية من الخليج العربي ومازالت تزخر بمختلف أنواع الأسماك وأطيها خاصة منطقة خور عبدالله وسواحل الجزر القريبة منه، مثل وربة، بويان، ومكان وفيلكا، فقد كان الصيادون يتخذون من شواطئ تلك الجزر مقراً دائماً لهم لصيد السمك خاصة في فصلي الربيع والصيف. وكانت طريقة تهيم الرئيسية في الصيد هي «الظور» ومفردها حظرة، وهي حظيرة كبيرة كانت تعمل قديماً من أعواد القصب وتثبت بالمرادي ومفردها مردي وهي عيدان قوية تؤخذ من نبات البردي، ثم استعيض عنها بالأسلاك الحديدية المشبكة. تنصب الحظرة بشكل رئيسي قرب الشاطئ داخل مياه البحر، وتثبت في الأرض بواسطة عصي قوية تبعد الواحدة عن الأخرى حوالي 60 سم، ويبلغ ارتفاعها متراً ونصف، وتتكون

من ثلاث قطع رئيسية هي:
1. يد الحظرة: وهي شبك سلكية مثبتة بالعصي بطريقة مستقيمة تمتد من مقدمة الحظرة وحتى الشاطئ، ووظيفتها قيادة السمك باتجاه الحظرة.
2. حوش الحظرة: ويسمى البدن أو الشنق، ويتكون من عدة شبك سلكية موضوعة على شكل زاوية حادة ومتصلة بيد الحظرة من المنتصف، وتؤدي في النهاية إلى السر.
3. السر: وهو شبك دائري أو مخروطي الشكل يقع في مقدمة الحظرة وله باب متصل بذراعي الحوش يمكن فتحه وغلقه، والسر هو مكان تجمع السمك. (1)

ويعتمد صيد السمك في الحظرة على المد والجزر، فخلال المد تغمر مياه البحر الحظرة، ومعروف أن مع المد يكثر السمك فيتبع في سباحته يد

وكانت هذه الطريقة معروفة عند العرب منذ القرن الثالث الهجري بنفس تسميتها اليوم.

وقد أوردها ابن دريد «223 - 321هـ» في كتابه الاشتقاق أثناء حديثه عن أحد الرجال واسمه حذاق بن شقيق بقوله: واشتقاق حذاق من أحد شيئين: إما من حذق العيون أو من حذق السمك وهو صيده. (3)

العرب عرفوا تربية الأسماك

عرف العرب أيضاً تربية الأسماك بواسطة أحواض ومحابس أعدوها لذلك، فقد أورد خبر إحدى هذه المحابس والأحواض، أبو الفرج الأصفهاني في كتابه الشهير الأغاني، فقد روى عن عيسى بن سليمان بن علي الهاشمي، أنه كان له في مدينة البصرة محابس يحبس فيها «البياح» - نوع من السمك الطيب - ويبيعه ويستزق من ورائه. (4)

المراجع

1. السمك في الكويت - زهير الكرمي - مجلة العربي العدد 19 - ص 139 - يونيو - حزيران 1960.

2. بين الفصحى والعامية - إبراهيم العوضي ص 48 الكويت 1989، نقلا عن كتاب الجيم لأبي عمرو الشيباني.

3. الاشتقاق لابن دريد - تحقيق عبدالسلام هارون ص 302 ص 303 - طبعة الخانجي مصر - بدون تاريخ.

4. العربية بين أمسها وحاضرها د. إبراهيم السامرائي بغداد 1978. نقلاً عن كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني الجزء 12 طبعة التقدم.

الحظرة الطويلة والتي تؤدي به إلى الحوش ومن ثم إلى السر حيث ينحبس هناك.

وعندما تنحسر المياه يقوم الصياد بتفقد الحظرة حيث يدخل إلى السر ويغلقه كي لا يهرب السمك، ويقوم بجمع حصيلة الصيد، ويقال عندئذ بار الصياد الحظرة أي إخرج منها السمك.

الحظرة استعمال عربي قديم

عرف العرب الحظرة كطريقة من طرق صيد السمك بنفس التسمية والمواصفات والمفردات التي تستعمل اليوم وذلك منذ القرن الثاني الهجري.

فقد جاء في كتاب «الجيم» لأبي عمرو الشيباني المتوفى عام 205هـ، وهو من الذين أشرفوا على تربية وتعليم أولاد الخليفة العباسي هارون الرشيد، وله تصانيف عديدة مهمة منها كتاب الجيم السالف الذكر والذي أورد فيه اسم الحظرة على أنها طريقة من طرق صيد السمك، يقول: «ويتخذون أحظاراً» للسمك الواحد حطر، فإذا دخل فيه السمك لم يخرج منه، فإذا صادوا ما فيها من السمك قالوا: قد بار فلان حطره». (2)

الصيد بواسطة الصنارة «الحداق»

ومن الطرق التي استعملها العرب في صيد السمك، الصنارة وكانوا يطلقون عليها اسم «الحداق» وهي نفس التسمية المعروفة والمشهورة في الكويت منذ القدم وحتى الآن، وهي من أكثر الطرق وأسهلها للصيد، حيث تمارس داخل البحر بواسطة القوارب وعلى الشواطئ بكل سهولة ويسر.

ندوة تكريمية بدمشق

لعلامة الجزيرة العربية الشيخ الراحل محمد الجاسر

الندوة التكريمية التي أقامتها الملحقة الثقافية السعودية بدمشق، لعلامة الجزيرة العربية محمد الجاسر، كانت مقررة قبل رحيله الأبدى عن عالمنا وذلك بمناسبة إعلان «الرياض» عاصمة للثقافة العربية 2000.

بداية قدم الدكتور محمد الهدلق عميد كلية الآداب في جامعة الملك سعود (مدير الندوة) نبذة عن حياة الراحل أشار فيها إلى مناقبه العديدة، ومنها التواضع في سلوكه وتعامله، ومظهره الخارجي.. ومن المفارقات اللطيفة التي أشار إليها أن الراحل كان هزيلة في طفولته، إلى درجة أن القبر حُفر له أربع مرات ولم يدخله إلا منذ أسابيع بعد أن دلف الثالثة والتسعين من عمره، ثم قدم مدير الندوة الباحثين المشاركين: الدكتور شاكر الفحام الذي تحدث عن كتب الرحلات التي

كان من المفترض حضور العلامة الجاسر إلى دمشق (التي أحبها كثيراً) لهذه المناسبة، بيد أن روحه الدافئة، وسيرته العطرة.. ومؤلفاته الكثيرة.. كانت حاضرة بقوة في هذه كلمات وأبحاث المشاركين في هذه الندوة، الذين أعدوا لها إعداداً جيداً يليق بقامة هذا الشيخ الجليل، الذي جاب مدن العالم زائراً لكبريات مكباتها، باحثاً، ومنقبا في مخطوطاتها، غير موفر لجهد أو مال

المناسك وأماكن طرق الحج ومعالم الجزيرة» كنموذج للتحقيق عن حمد الجاسر وهو من تأليف: «إبراهيم بن اسحق الحربي، قام الراحل بتحقيقه ونشره عن دار اليمامة - الرياض 1389هـ / 1969م.

وأشار إلى المنهجية العلمية التي اعتمدها الراحل في تحقيق كتبه التي تستند إلى المعلومة الموثقة، والتقاطعات الدقيقة، والتحليل العلمي الصارم، أما الدكتور ناصر الدين الأسد فقد تحدث عن اهتمام الشيخ بالأنساب والمواقع وعرج على بعض الذكريات اللطيفة التي جمعتها معه لما لها من دلالات إيجابية تبرز الخصال الطيبة للراحل، الذي كان قويا مع الحق، وصريحا في إبداء الرأي، ويسهل عليه الرجوع إلى الحق إذا ثبت أن رأيه على خطأ.

من جهته تحدث الدكتور أحمد الضبيب عن عشق الشيخ حمد للتراث، في حين سرد الدكتور جورج جبور بعض الذكريات مع الشيخ حمد، وتناول الدكتور عبد العزيز صالح الهلابي «جهود الشيخ حمد الجاسر في مجال التاريخ»، في حين سرد الأستاذ خالد محمد الخنين لمحات من عطاءات الشيخ خلال قرون من الزمان، عرج فيها على أهم مؤلفاته، وعطاءاته الأدبية والصحفية والثقافية عموما.

في سياق الثقافات التي قدمها الباحثون جاء أن الشيخ حمد بن محمد الجاسر، ولد في قرية «البرود» وسط إقليم نجد عام 1910،

ألفها الشيخ، والجهود المضنية التي تكبدها من أجل الحصول على المعلومات الموثقة التي تتعلق بتاريخ الحجاز والأنساب في مكتبات بريطانيا، وإيطاليا، وفرنسا، وتركيا، وبشكل خاص في مكتبة برلين، وقسم الفحام رحلات الشيخ الجاسر إلى رحلات خارج البلاد (لزيارة مكتبات فيها مخطوطات عربية)، ورحلات داخل بلادنا (للتعرف إلى المدن والقرى والمواضع التاريخية والأثرية) التي كتب عنها فيما بعد، ثم تحدث فيما بعد الدكتور علي عقلة عرسان رئيس اتحاد الكتاب العرب في سورية عن «مجلة العرب» التي أسسها الراحل ومسيرتها التاريخية في خدمة الثقافة العربية، حيث

صدرت في تشرين الأول 1966م واستمرت في الصدور خلال خمس وثلاثين سنة - أكتوبر 2000م ونالت شهرة واسعة على مستوى العالم العربي، ولدى المهتمين بدراسات تاريخ المملكة العربية السعودية في كل مكان.

وأشار الباحث إلى إسهامات الراحل حمد الجاسر في الكتابة لهذه المجلة ومكانته العلمية وعلاقاته الخاصة مع الباحثين والمهتمين بالتراث، التي دفعت بالكتاب والأدباء في العالم العربي إلى المساهمة في الكتابة لها، ومناقشة ما ينشر فيها والتفاعل معه.

الباحث والمؤرخ الدكتور نقولا زيادة تناول في مداخلته «كتاب

ومعجم منها: «ابن عربي موطد الحكم الأموي في نجد»، «بلاد العرب، بلاد ينبع لمحات تاريخية وجغرافية»، «رسائل في تاريخ المدينة»، «عمدة الأخبار في مدينة المختار»، «معجم قبائل المملكة السعودية»، «المعجم الجغرافي للبلاد العربية السعودية» إضافة إلى العديد من الكتب الأخرى، وقد أجمع الباحثون المشاركون في الندوة على الأهمية العلمية للراحل في مجال البحث والتحقيق وخدمة التراث الثقافي العربي الإسلامي، وركزوا على اهتمام الراحل بشكل خاص بجغرافية الجزيرة العربية أرضا وسكانا، ومتابعة للتدقيق في الأنساب والقبائل العربية التي عاشت في هذه المنطقة منذ أقدم الأزمان، كما أشاروا إلى اهتمامه أيضا بمآثر العرب، واللغة العربية الجميلة، إضافة إلى اهتمامه بالأمثال والحكم.

برحيل الشيخ حمد الجاسر، الذي اشتهر بحب العلم، ودعمه اللامحدود لطالبي العلم والمتعلمين خسرت الثقافة العربية واحدا من أهم رموزها.

وعمل في التدريس في ينبع، رغم تخصصه في القضاء الشرعي من المعهد السعودي بمكة. تسلم مناصب متعددة (قاضيا، ومديرا للتعليم في نجد، ثم مديرا لكلية الشريعة واللغة العربية في الرياض). سافر إلى القاهرة ليلتحق بكلية الآداب 1939، لكنه عاد إلى المملكة بسبب الحرب العالمية الثانية، انتخب عضوا مراسلا في المجمع العلمي العربي بدمشق وأصدر أول صحيفة في الرياض، وهي «اليمامة» ثم انتخب عضوا مراسلا في المجمع العلمي العراقي، وأسس أول مطبعة في الرياض بعد الصعوبات التي واجهته في طباعة صحيفته «اليمامة»، ثم انتخب عضوا عاما في مجمع اللغة العربية في القاهرة عام 1958، في العام 1976 أنشأ دار اليمامة للبحث والترجمة والنشر بالرياض، ثم أصدر مجلة العرب الثقافية، نال عدة جوائز منها جائزة الدولة التقديرية للأدب عام 1983 وفي العام 1990 كرمه قادة دول مجلس التعاون الخليجي. أصدر الشيخ الراحل حمد أربعة وعشرين كتابا بين مؤلف وتحقيق

مؤتمر يحثني بعطاءات رئيس مجمع اللغة العربية ... وآخر بصور القاهرة في الرواية المصرية ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

حتى كأنه لم يتخصص إلا فيه، فقد أرخ للأدب العربي منذ الجاهلية حتى العصر الحاضر في سلسلة تبلغ عشرة مجلدات تعد من أوفى ما كتب في هذا الميدان.... وقد أقام المجلس الأعلى للثقافة في مصر خلال هذا الشهر ندوة كبيرة تكريماً واحتفاء بالرجل وتاريخه وعطاءه، شارك فيها نخبة من أساتذة الأدب العربي في الجامعات المصرية، وذلك على مدار يومين متتاليين، وتناولت كل الجوانب والمستويات التي أعطى فيها د. شوقي ضيف كدراسة الشعر والمسرح والنثر

على مدار رحلته التي تمتد إلى ما يزيد عن نصف قرن، كان رئيس مجمع اللغة العربية وأستاذ الأدب العربي وأحد أبرز تلاميذ عميد الأدب العربي د. طه حسين الذين ساروا على دربه الموسوعي، د. شوقي ضيف مؤرخاً وناقداً ومؤلفاً ومحققاً وبلاغياً ونحويًا ومعجميًا، استطاع خلال رحلته الطويلة هذه أن يقدم للمكتبة العربية وللباحثين في الأدب العربي ما يدفع لمواصلة العطاء والتجديد والتطوير، حيث لم يدع فرعاً من فروع الثقافة العربية إلا وكانت له فيه مشاركة جليلة

والبلاغة والنحو وتفسير القرآن وغير ذلك من المجالات. فحول المنهج الذي اتخذه د. ضيف في دراسة الشعر العربي أشار د. إبراهيم عبدالرحمن محمد إلى أن ثقافته الموروثة وصحبته الطويلة للدكتور طه حسين مهدت له أن يتلقى تجربته النقدية تلقيا واعيا، وأن يعيد صياغة التجربة وإخراجها في صورة جديدة مختلفة، إلى حد كبير، عن تجربة نالينو وتجربة طه حسين... وأضاف: إنه إذا كان نالينو قد قصد إلى قياس الأدب بظواهر البيئة والزمان والمكان على نحو ما فعل في دراسته عن الآداب العربية ما بين الجاهلية والعصر الأموي، وأن طه حسين قصد إلى بناء سير تاريخية وأدبية للشعراء من خلال أشعارهم بوصفها مראيا تنعكس على صفحاتها الصافية ظروف حياتهم ودخائل نفوسهم، فإن شوقي ضيف قد قصد إلى كتابة تاريخ فني للأدب العربي يرصد تطوره، ويشخص ظواهره، ويفسر رموزه الموضوعية والفنية. وقد أودع شوقي ضيف أصول هذه المحاولة من التاريخ كتابا نحت مادته الأدبية والنقدية في كتبه الأخرى، وهو «الفن ومذاهبه في الشعر العربي» وقد خصصه لرصد تطور الشعر العربي من الجاهلية حتى العصر العثماني، وأسس على فكرة بعينها تتلخص في أن الشعر في الأصل موهبة «فإن هذه الموهبة لا تلبث أن تتحول عند صاحبها إلى

ممارسة ودراسة طويلة لتقاليد ومصطلحات موروثة في تاريخ الفن»، يتقيد بها ويصدر عنها، وقد جعل ذلك من الشعر صناعة تخضع مثل غيرها من الصناعات لظروف البيئة وحاجات المجتمع وتتأثر بما تحققه من ثقافة وتحضر.

وفي هذا الإطار أيضا دار بحث د. عبدالرحيم الكردي حول ثلاثة محاور أولها مفهوم التاريخ الأدبي عند شوقي ضيف، وثانيها تفسيره لعملية التحول في التاريخ الأدبي، وأخيرا موضوع البحث التاريخي عنده، وقد خلص د. الكردي إلى أن شوقي ضيف يرى أن تاريخ الأدب علم لكنه تاريخ أيضا، ويرى أن التغير التاريخي للأدب يتجه نحو التعقيد، وأن الأدب العربي في تطوره الفني قد اكتملت دورته خلال ثلاث مراحل، طفولة وشباب وشيخوخة، وهي الدورة التي رصدها المرصفي وإن كان قد أضاف إليها مرحلة رابعة تتمثل في مرحلة ما بعد الشيخوخة وهي مرحلة الثبات والجمود.

ويقول د. عبدالمنعم تليمه في الإطار نفسه: لقد وضع المستشرق النمساوي يوسف هامر بورجستال 1850 أول تاريخ منهجي حديث للأدب العربي، وتبعه علماء غربيون آخرون، بلغت أعمالهم غايتها في عمل الألماني كارل بروكلمان (تاريخ الأدب العربي) الذي توفر على تحريره ما يقرب من نصف قرن. واصطنع العلماء العرب المحدثون

والتصنع والتصنيع). كما احتشد في العقود الأخيرة من القرن العشرين لوضع تاريخ شامل كامل للأدب العربي، أتمه وأخرجه في طائفة من الأجزاء تبدأ بالعصر الجاهلي وتنتهي بالعصور المتأخرة والحديثة. وقد يختلف العلماء والدارسون في تقويم هذا العمل الجليل، بيد أنهم يجمعون على أهميته المدرسية وعلى علو رتبته في المكتبة العربية.

وحول إسلاميات شوقي ضيف كانت الدراسة الموسعة للدكتور العالم محمود علي مكي والتي توقف فيها عند عدد من الكتب المهمة لشوقي ضيف، ففي تفسير القرآن توقف عند كتابين رئيسيين هما «تفسير سورة الرحمن وسور قصار»، و«الوجيز في التفاسير»، وهذا الأخير هو تفسير كامل لكتاب الله فيه الإيجاز مع الانتفاع بأهم التقاسير السابقة مثل كتب الطبري والزمخشري والفخر الرازي والقرطبي، وكذلك من المفسرين المحدثين مثل إسماعيل حقي ومحمد عبده، أما مجال تحقيق التراث الإسلامي فقد حقق كتابين من أجل الكتب وأهمها أولهما كتاب «السبعة في القراءات» لابن بكر ابن مجاهد، وكتاب «الدرر في اختصار المغازي والسير» لأبي عمر بن عبد البر النمري، ومؤلف هذا الكتاب الأخير من أكبر الفقهاء الأندلسيين، والكتاب يختصر سيرة الرسول صلى الله عليه وسلم لابن إسحاق

مناهج أولئك المستشرقين في التاريخ للأدب العربي، وثمة أعمال عربية في العقود الأولى من القرن العشرين لدارسين عراقيين وشوام ومصريين، لمع من بينهم جورج زيدان (تاريخ آداب اللغة العربية) سنة 1911، وهو العمل الذي أعاد شوقي ضيف نشره في الخمسينيات في أربعة أجزاء بهوامش وتعليقات تضيف جديدا مفيدا إلى جهد زيدان. وكان شوقي ضيف قد أتم في ربع قرن أعمالا تمهد لتاريخ شامل للأدب العربي، فبدأ بدرس الشعر في بيئات مكة والمدينة، وتوسع فدرس الشعر الأموي، ثم توسع فدرس الأدب في بيئات الكبرى العراقية والشامية والمصرية والأندلسية، وانتهى في الخمسينيات والستينيات بدرس الأدب العربي الحديث والمعاصر في مصر، وأفرد أعمالا لأعلام هذا الأدب فحرر كتباً عن محمود سامي البارودي وأحمد شوقي وعباس محمود العقاد. وقد رصد شوقي ضيف في الأربعينيات - التطور التاريخي للشعر والنثر العربيين منذ بواكيرهما الأولى حتى العصر الحديث في عمليه (الفن ومذاهبه في الشعر العربي) (الفن ومذاهبه في النثر العربي) مصطنعا المنهج التاريخي عند أستاذه طه حسين، ممثلهما تاريخ جورج سانتسبري لتطور الذوق الأدبي الأوروبي. وتبدى هذا الاستلهام في مصطلحاته الثلاثة (الصنعة

وهذا المنهج مطبق - أيضا - في بحوثه في تيسير النحو، حيث تابع الجهود في التراث وتعرف أسس التيسير عندهم، ثم حدد الملامح الجديدة، ثم قدم اقتراحا يقوم على إعادة تنسيق أبواب النحو وإلغاء الإعراب التقديري والمحلي، وعدم الاهتمام بما لا يفيد الناشئة في صحة النطق وسلامة الكتابة. واستمر اهتمام شوقي بضيف بقضية تيسير النحو على مدى نصف قرن، وحماسه لهذا الموضوع بدأت مع تحقيقه لكتاب «الرد على النحاة» لابن مضاء، واستمرت حتى أواخر القرن العشرين في اللجنة المشتركة بين مجمع اللغة العربية ووزارة التعليم لوضع مشروع لتيسير النحو.

ومؤتمر الرواية في القاهرة

وفي مؤتمر آخر شهدته القاهرة ونظمتها الهيئة العامة لقصور الثقافة وهو مؤتمر أدباء القاهرة (يعقد للعام الثاني على التوالي) تمت مناقشة قضايا ومحاور الرواية في القاهرة، حيث تناولت الدراسات القاهرة كمدينة ومكان مؤثر في الرواية المصرية المعاصرة من مختلف الجوانب والمستويات، ففي دراسته (المكان والجسد عند أمين ريان) اعتبر الناقد د. رمضان بسطاويسي أن المكان في تجربة أمين ريان (أحد روائي جيل ما بعد نجيب محفوظ - وقد كرمه المؤتمر في دورته هذه) تجربة انطولوجية

برواية ابن هشام إلى جانب كتب أخرى. ويعد د. محمود علي مكي كتبه الثلاثة (عالمية الإسلام - الحضارة الإسلامية من القرآن والسنة - محمد خاتم المرسلين) ثمرة لجهود شوقي ضيف في دراسته للقرآن الكريم والسنة النبوية والحديث الشريف. وتحدث د. محمود فهمي حجازي عن الجهود النحوية لشوقي ضيف فقال: اهتم شوقي ضيف بقضية تيسير النحو التعليمي وقضية تعليم العربية وتقريبها للناشئة، وزاد هذا الاهتمام منذ انتخابه سنة 1976 عضوا بمجمع اللغة العربية بالقاهرة وظهرت له أعمال كثيرة في هذا الاتجاه منها «تجديد النحو» و«تيسيرات لغوية» و«الفصحى المعاصرة»، وقدم إلى لجنة الأصول مشروع تيسير لتعليم النحو للناشئة فأقرته، ثم عرض على مجلس المجمع ومؤتمره، كما عرفت له لجنة الألفاظ والأساليب مئآت الاقتراحات بشأن كلمات وأساليب جديدة. وأضاف د. حجازي إن منهج شوقي ضيف في تناول هذه الموضوعات ينطلق من التراث تاريخا وتأصيلا ومتابعة لجذور الموضوع في سياقه الزمني، ويقوم بعد ذلك بإعادة النظر في الموضوع مع الاهتمام بالتصنيف الجديد والتنسيق الواضح والتركيز على الجوانب المهمة والأسس العامة.

إصدارات

«الرواية في نهاية قرن» كتاب يتناول بالدراسة والتحليل ما يقرب من خمسة وخمسين رواية لكتاب من مختلف الأجيال في أنحاء الوطن العربي، كان مؤلفه الراحل الدكتور علي الراعي قد وافته المنية قبل خروجه للنور، وصدر مؤخراً بمقدمة للكاتب الروائي بهاء طاهر، وهو يضم بين صفحاته دراسات عن جل الروائيين المصريين فضلاً عن روائيين من العراق (غائب طعمه)، والكويت (إسماعيل فهد اسماعيل وليلى العثمان)، والبحرين (عبدالله خليفة)، والجزائر (أحلام مستغانمي)، والمغرب (محمد زفزاف)، فالناقد د. علي الراعي كما يؤكد بهاء طاهر ظل حتى نهاية عمره ينظر إلى الرواية العربية باعتبارها جسداً واحداً تتشابه فيه النلامح كما تتشابه بكل أسف العلل. وفي مجمل الروايات التي يقدمها لنا الراعي في هذا الكتاب يستقصي عوامل القهر، مثل رواية «وسمية تخرج من البحر» للكويتية ليلى العثمان.

تتفتح فيه الحواس بوصفها بوابات الجسد وتقيم علاقة وجودية معه، وهو أيضاً الآخر الذي يواجه الأنا، فالمكان كما يتبدى يتخذ صورة الجسد بوصفه مقر الوجود الذاتي وهذا المكان الخاص بالجسد يقيم علاقة خاصة مع المكان سواء كان عالماً داخلياً أو خارجياً، ومن خلال هذه العلاقة نجد وجوداً في العالم وتوصيفاً للحالات التي تمر بها الذات ومن المؤكد أن هذه الحالات ترتبط بالزمن.

وأضاعت دراسات د. محمد حسن عبدالله ود. مصطفى الضبع ود. مجدي توفيق الرؤى الإبداعية لكتاب الرواية حيث رصد بيت العائلة من منظور الرمزية المتجاوزة في عدد من الروايات، وقدم الثاني رؤية خاصة للقاهرة المحكي فيها والمحكي عنها، وحلل الثالث صور القاهرة في الرواية، وبالإضافة لهذه الجوانب كانت ثمة دراسات تناولت مجموع الظواهر الاجتماعية والبيئية والدينية للقاهرة والتي طرحت عبر الرواية المصرية منذ نجيب محفوظ وحتى الآن.

تعدد العوالم والسر واحد!



ARCHIVE

لهذا السبب تحديدا رأى متحف
بوشكين للفنون التشكيلية أن يفتح
أبوابه طوال هذا العام «الإشكالي» عن
مجموعة كاملة من النشاطات
البشرية - الإبداعية بعيدا عن السياحة
في الفضاء وتجميد أعضاء الجسم أو
بعض أجزائه ففي المبنى الرئيسي
بدأت سلسلة من البرامج الموسيقية
التقليدية بعنوان «أمسيات
ديسمبرية»، وفي نفس الوقت تم
افتتاح معرض فن النحت الأوروبي
بعنوان «الإنسان» بينما فتح متحف
الأعمال الخاصة أبوابه عن معرض
ضخم للأعمال الجرافيكية للفنان
الروسي فلاديمير ستريليجوف - آخر
فناني الطليعية الروسية الكلاسيكية.
تأتي الأمسيات الموسيقية -

مازال عام 2000م محل خلاف بين
البشر على كرتنا الصغرى جدا
والعزيزة جدا، والمحملة «جدا»
بأسباب فنائها في أية لحظة. ولذلك
راح البعض يبحث لنفسه عن مكان
فوق القمر، أو يحفظ جسده في درجة
حرارة 195 تحت الصفر تحسبا
للظروف، بينما البعض الآخر يردد:
«تعددت الأسباب والموت واحد».

عام 2000م: هل هو نهاية قرن؟
وبالتالي نهاية ألفية؟ - ولكن الناس
احتفلوا به كبداية لقرن جديد وألفية
جديدة!

عام 2001م: هل هو بداية قرن؟
وبالتالي بداية ألفية؟ - البعض ينتظر
ليحتفل! وبالطبع فمن حق أولئك
وهؤلاء أن يحتفلوا كما يحلو لهم.

الروحية في إطار عام مع معرض فن النحت الأوروبي بمناسبة حلول ثلاث مناسبات دفعة واحدة: عام جديد وقرن جديد وألفية جديدة، بينما معرض فلاديمير ستريليجوف لا يتعامل إطلاقاً مع هذه التواريخ التي تبدو هامة - كما قلنا - في نظر البعض، وفي تاريخ البشرية - كما يعتقد البعض أيضاً. ومع ذلك، ومن أجل الحقيقة، فالمزاج العام للمعرض توافق بشكل أو بآخر، وامتلك هارمونية شفافة للغاية مع كل ما يجري في المبنى الرئيسي للمتحف. وهذا ما يجعلنا ندعي أن الأمسيات الموسيقية والنحت والرسم توافقت مع بعضها البعض رغم التناقض الظاهري، وخاصة في «جو» الحرب الشيشانية وانتخابات الرئاسة الروسية التي سبقتها الانتخابات البرلمانية. وطبعاً فاللوحه كلها، إذا شئنا الصدق مع النفس لا تخلو من روح النكتة! (في حالة إذا ما وضعنا كل تلك الأشياء إلى جوار بعضها البعض على خشبة مسرح تحت منظور بريختي). ولكن ماذا نفعل إذا كان الفن يمثل دائماً أداة هامة - وغير ملموسة تماماً لتقوية جهاز المناعة الروحي لدى الإنسان السوي وغير السوي على حد سواء!

إن التناقضات الظاهرية بين ما يقدم في متحف بوشكين تساعدنا على رؤية تأثير الفراغ الفني الذي تأسس على قوانين الدراما المسرحية. فالأعمال الجرافيكية الهادئة

لفلاديمير ستريليجوف (1904م - 1973م)، التي تعلن التأمل العميق حول الخلود، تنعكس على إدراكنا كخاتمة متفردة لتركيبه «الإنسان» واسعة النطاق. وإذا كانت التماثيل الخشبية بمعرض فن النحت الأوروبي تثير الدهشة والإعجاب في آن واحد، فأعمال ستريليجوف تؤكد في المقابل على الهدوء والسكينة والتأمل الفلسفي العميق. وإذا كانت الأعمال النحتية (التي كانت في زمن ما مادة خصبة للثقافة ونتيجة لها في الوقت نفسه) تتطلب هنا إيقاعاً موسيقياً قوياً من الكورال الموسيقية والآلات. فأعمال ستريليجوف تتطلب السكينة - والسكينة فقط، من أجل أن تعيدها مرة أخرى إلى الروح محملة ببراءة روحية أكثر عمقا واتساعا.

إن التناقض، أو بالأحرى التناقض الظاهري هو المبدأ الرئيسي الذي تأسس عليه معرض «الإنسان» الذي جمع بين فن النحت الكاثوليكي لعصر النهضة (من متحف برلين ومتحف الإرميتاج بسانت بطرسبورج) وبين فن النحت السلافي - الأرثوذكسي. هنا في متحف بوشكين اجتمعت تركيبتان - عالمان، كونا متناقضان، عالمان إدراكيان مختلفان. وإذا تحدثنا عن التناقض الداخلي الذي يعكس هارمونية خاصة، فسوف نكتشف أن الاختلافات أكثر بكثير من نقاط الالتقاء. حيث الأعمال النحتية الغربية بالقرنين الخامس والسادس

رائع بين أربعة أكوان: الموسيقي،
وفن القرنين الخامس والسادس
عشر، وفن القرنين الثامن والتاسع
عشر، وفن القرن العشرين متمثلاً
في معرض ستريليجوف. لنكتشف
في النهاية أن الحياة سلسلة واحدة،
وأن الخلود ليس مجرد كلمة وانتهى
الأمر، وأن هناك دائماً مكاناً لكل
إنسان: في العمل والدين والفن. هنا
بالذات تبدو كلمات الفيلسوف
الروسي بافل فلورينسكي عن أن
الأعمال الفنية الدينية التي يتم نقلها
من المعابد هي في الحقيقة تنتزع من
سياقها العام وبالتالي تفقد مغزاها
الخاص، مجرد كلمة عابرة أمام
التجربة الواقعية الحية التي أثبتت
أنها تكتسب بعداً جديداً غير تقليدي
ومفهوماً خاصاً يعبر بسهولة إلى
إدراك المتفرج. متفرج نهاية القرن
العشرين، أو حتى بداية القرن
الحادي والعشرين !!

عشر تثير الإعجاب بقدرة مبدعيها
الذين أوصلوها إلى حد الكمال، فبدت
أقرب إلى شخوص مسرحية تتحرك
بقوانين الحركة الدرامية على خشبة
المسرح، أو أشبه بمشاهد من أفلام
سينمائية جيدة. أما الأعمال النحتية
لعصر النهضة فهي تتمثل في نماذج
الرعب الديني والذعر الروحي لما
نعرفه عن فنون عصر النهضة. كل
ذلك يتفاعل مع أعمال الفنانين الروس
بالقرنين الثامن والتاسع عشر التي
تعكس عالماً مختلفاً، وعلاقة مغايرة
لقصص الكتاب المقدس، حيث تم
التعامل فيها مع القامات والأشكال
بتحفظ شديد يصل إلى حد التقدير.
وبالطبع فذلك يعود إلى أن تجسيد
الروح الدينية أهم بكثير. في هذه
الأعمال - من تجسيد الأبعاد المادية
الواقعية والتفاصيل الجسدية
للشخصيات العادية أو المقدسة -
لقد بدأ هذا العام الفاصل بتألف

نضال الصالح

والنزوع الأسطوري في الرواية العربية

• وضاح محي الدين

المناقشة، وحضرها مدراء المؤسسات الثقافية في حلب، الحضور كان استثنائيا في مثل هذه المناقشات العلمية.

«النزوع الأسطوري ظاهرة نصية إبداعية طبعت التجربة الروائية العربية بخصائصها المميزة في العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين، وهو أحد أبرز وسائل التجريب الروائي العربي الذي اتسم على امتداد تاريخه، ببحثه عن صيغ تعبيرية جديدة تحاول استلهاً التراث الإنساني بأشكاله كافة، لا لتعيد إنتاجه من جديد، بل لتعمق تفكيكه للراهن الذي تصدر عنه ولتحقق تقدما نوعيا يبدو مفصلا واضح المعالم بين نسقين متميزين في مسيرة هذه التجربة، نسق تقليدي يرهن إلى منجز سابق عليه ومفرط في نقله الآلي عن الواقع، وآخر يحاول التحرر من الأعراف

القاص الروائي والناقد نضال الصالح ناقش أطروحته التي أعدها بعنوان «النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة» لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي الحديث، وعلى مدرج «المتنبي» بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة حلب وقف الطالب نضال الصالح يدافع عن رسالته العلمية أمام اللجنة المؤلفة من الأساتذة الدكاترة: فؤاد المرعي مشرفا، وعمر الدقاق من جامعة حلب وجيه فانوس من الجامعة اللبنانية وائل بركات وماجدة حمود من جامعة دمشق.

اكتظ المدرج بالحضور أدباء ونقاد ومثقفون في حلب، والهيئة التدريسية لكلية الآداب وعدداً كبيراً من الطلاب المهتمين بالثقافة. ولأول مرة منذ فترة طويلة كان أديب سوريا الكبير عبدالسلام العجيلي وأديب حلب وليد إخلاصي يتابعون

جـ- التمهيد: بين الحدود التي يتحرك مفهوم النزوع الأسطوري داخلها والصلات التي يقيمها مع أشكال حكاية تبدو لصيقة به. كالعجائبي والغرائبي. ثم أنهى تمهيده بمقارنة إرهابات الظاهرة في الرواية العربية حتى هزيمة حزيران / 1967.

- وذلك من خلال خمسة نصوص روائية، كتابها ينتمون إلى أكثر من مكان على مساحة الوطن العربي وعلى اختلاف من الناحية الجغرافية والثقافية والأيدلوجية وتتعدد أشكال استلهاها للأسطورة. وختم المقاربة بأهم السمات المميزة لهذه الإرهابات.

د- أبواب وفصول الأطروحة: بدأ الطالب دراستها واستعرض ما حوت بالسؤال التالي عن مرجعية هذه الظاهرة «النزوع الأسطوري» وشواغله في الرواية العربية، ومن هذا السؤال يبدأ نضال الصالح إجابته بثلاثة فصول، يمثل كل منها مرجعية بنفسه «ثقافية - سياسية - اجتماعية» دون أن يعني هذا استقلال المرجعية الواحدة عن غيرها من المرجعيات الأخرى، ودون أن يعني أيضاً عزلها عن الشرط التاريخي - الجمالي الذي أنتجها، ويذكر المؤثرات التي أسهمت في استنهاض الظاهرة وبعثها في حقل التجريب الروائي العربي المعاصر.

وقد ميّز الدارس في هذا المجال بين نوعين من تلك المؤثرات، مؤثرات ثقافية أجنبية وأخرى

الجمالية التي أرساها الشكل الروائي الوافد، ثم التأصيل لأعراف جمالية روائية عربية» بهذه المقدمة المكثفة بدأ نضال الصالح يعرض ملخصاً لأطروحته.

- محتويات نص الأطروحة:

- اعتبر نضال الصالح عامي 1967 حتى 1992م فترة زمنية مهمة جداً وذات حساسية في التاريخ العربي المعاصر فمن هزيمة حزيران حتى غزو العراق للكويت وحرب الخليج وإنهاء الاحتلال العراقي لدولة الكويت، وتحجيم الدور العسكري العراقي في المنطقة.

- هذه الأحداث أثرت بشكل واضح في تحولات الخطاب الثقافي العربي على مساحة الخارطة الثقافية العربية.

- وقسمت الأطروحة إلى: «مقدمة مدخل - تمهيد - وثلاثة أبواب مع فصولها».

- المقدمة: تناول الدارس أهمية ظاهرة النزوع الأسطوري ومسوغاتها ومقابلتها نقدياً، وذكر أهم الدراسات التي تنبعت لهذه الظاهرة ثم تناول علاقة الأسطورة بغيرها من أشكال التخيل الأخرى التي تمثل حلقات من سلسلة مغامرات الإبداع البشري، التي صنفت إلى قسمين:

أ- «ملحمة - شعر - مسرح - رواية» + «حكاية خرافية - حكاية شعبية»

ب- المدخل: كان موجزاً حيث حدد منهج دراسته لموضوع الأسطورة.

وأسطورة بلاد الرافدين «عشتار وتموز» السومرية.

- وأسطورة حوض النيل الفرعونية «إيزيس وأوزوريس» ثم كانت الملحمة الأسطورية الأكثر مساحة على الأدب العربي أسطورة «جلجامش» السومرية الخالدة.

- ثم عرج الدارس على البناء الأسطوري الذي يظهر بشكل أكثر نزوعاً أسطورياً واضحاً في الرواية العربية المعاصرة.

- وشرح مفهوم «التناص والميتانص» من حيث التفاعل عبر النص الروائي.

- ونوه إلى مفهوم: السرد «خطاب الأحداث»

- الحوار «خطاب الأقوال»

- وختم الدارس أطروحته بخاتمة ونتائج عامة ثم بمعجم للروائيين الذين شكلت أعمالهم مصادره

للدراسات السردية ومن أهمهم «توفيق الحكيم - لويس عوض - إدوار خراط - حليم بركات - وليد إخلاصي - جبرا إبراهيم جبرا - الطاهر وطار - فاضل العزاوي - فاضل الربيعي - صبري موسى».

- وثبت في الآخر المصادر والمراجع البحثية لأطروحته. ولمدة خمس ساعات كان الحوار والنقاش ثقافياً معرفياً غنياً، منحت اللجنة الفاحصة درجة اللجنة العلمية بعد مداولتها لتمنح نضال الصالح شهادة الدكتوراه بتقدير ممتاز وبعلامة قدرها 94/ درجة. ليضاف اسم نضال الصالح اسماً علمياً على الساحة الثقافية السورية.

عربية، وفيما بعد استقرأ حركة الجنس الروائي العربي وخلص إلى أن كلا من هذين النوعين يتضمن بدوره مكونين هما:

- المذاهب الأدبية الوافدة والمترجمة، الأولى تراثية والثانية معاصرة.

- في الفصل الثاني استعرض الدارس مفرداً بين باعشرين اثنين على لجوء الروائيين العرب إلى الأسطورة أولهما: تعرية السلطات السياسية العربية في المراحل التاريخية التي تصدرت مصادر الدراسة، وتعرية أشكال الاستبداد والقمع التي كانت ومازالت تمارسها هذه السلطات.

وميزت الأطروحة بين السلطات السياسية وآليات الوعي السياسي وتعرية الاستبداد وهجائه ثم البدائل المناسبة له. وتتبع نضال الصالح أشكال النزوع الأسطوري وتحليلاته «كيفية استلزام الروائيين العرب للأسطورة وآليات عمل الأسطورة داخل النص الروائي وقد أملت مصادره الدراسية ثلاثة أشكال على البحث هي: «الحدث الأسطوري والرمز الأسطوري والبناء الأسطوري وتناول في هذه الأشكال الثلاثة أسطورتين مركبتين صبغت كل المصادر الدراسية حول هذا الموضوع هما:

- أسطورة الخلق والتكوين

وأسطورة الموت والبعث.

- الخلق والتكوين: ظهرت في نص روائي واحد في كل المنطقة والأديان.

- الموت والبعث: ظهرت في نصين